



Enseignement
Formation
Recherche
Etude et Conseil

E-dossiers de l'audiovisuel : Le documentaire, un genre multiforme

NOVEMBRE 2013

Coordination éditoriale : Isabelle Didier et Philippe Raynaud
Mise en page : Valérie Gauffreteau

E-dossiers de l'audiovisuel : Le documentaire, un genre multiforme

Le documentaire est un genre populaire, essentiel dans des sociétés en quête de repères et de décryptages, mais de quel documentaire s'agit-il ? Si le documentaire puise ses racines dans l'histoire du cinéma, ses évolutions sont majoritairement liées au média télévisuel. Comment, dès lors, définir ce « cinéma du réel » qui est devenu un genre multiforme indispensable pour alimenter les grilles de programmes des chaînes de télévision ? Car les frontières avec d'autres genres audiovisuels, information, fiction, divertissement, semblent de plus en plus floues. Analyser le documentaire, c'est non seulement essayer de le définir, mais aussi parler de ses conditions de financement, de production et de diffusion. Valorisé à la télévision dans années 1960, puis marginalisé, le documentaire d'auteur a retrouvé dans les années 1980-1990 une nouvelle vitalité avec la création d'Arte et du Compte de soutien aux industries des programmes audiovisuels (Cosip) par le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée). Qu'en est-il aujourd'hui, dans un paysage audiovisuel dont la transformation s'est accélérée, avec le développement des chaînes thématiques et de la TNT et d'Internet ? Comment les acteurs en lice, auteurs-réalisateurs, producteurs indépendants, diffuseurs, interagissent-ils ? Le poids prépondérant des chaînes dans le financement du genre, l'accroissement de l'offre éditoriale et la quête d'audience génèrent le risque d'un certain formatage. Mais si le documentaire télévisé adopte des contours de plus en plus hybrides, le cinéma documentaire reprend du lustre en salle et dans divers circuits, tandis que de nouvelles écritures sont expérimentées sur des plateformes web. Les contributions à ce dossier, acteurs du documentaire, chercheurs et formateurs, apportent leur regard sur le système français et ses enjeux économiques, artistiques et culturels, dressant le paysage d'un genre multiple et très vivant – enseigné au plus haut niveau – et d'un riche tissu créatif, à Paris comme en région, qui occupe une place originale sur un marché mondial en expansion.

SOMMAIRE

Le documentaire, vecteur de décryptage, source d'émerveillement	9
<i>Par Serge Schick, directeur délégué à l'Enseignement, la Recherche et la Formation de l'Ina</i>	
Le documentaire télévisé : les enjeux d'une définition controversée	13
<i>Par Sophie Barreau-Brouste, sociologue, spécialiste de la culture et des médias</i>	
Le financement d'un genre en mal de définition	23
<i>Par Gérald Collas, producteur, Département des productions audiovisuelles de l'Ina</i>	
Le documentaire cherche sa voie dans un paysage télévisuel mutant	33
<i>Par Isabelle Repiton, journaliste</i>	
Le documentaire à la télévision : publics et audiences	53
<i>Par Jean-Pierre Panzani, directeur Marketing et Développement du Département télévision de Médiamétrie</i>	
L'art déformé ou l'art des formats ? De la tension entre documentaire et format	61
<i>Par Guillaume Soulez, Professeur, Ircav, Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3</i>	
France 5, chaîne grand public de tous les documentaires	77
<i>Entretien avec Caroline Behar, directrice de l'unité Documentaires de France 5 et de l'unité Acquisitions et Coproductions internationales de France Télévisions.</i>	
France 3 Corse ViaStella, la chaîne de la Corse, de la Méditerranée et du documentaire !	81
<i>Par Jean-Emmanuel Casalta, directeur des Antennes et des Programmes de France 3 Corse ViaStella</i>	
Les producteurs de documentaire audiovisuel, un tissu contrasté	91
<i>Par Benoît Danard, directeur des Études, des Statistiques et de la Prospective du CNC</i>	
L'âge d'or du documentaire n'a jamais existé	99
<i>Entretien avec Serge Lalou, producteur, Les Films d'ici</i>	
Bretagne, terre de documentaires : un paysage productif riche et multiple	107
<i>Par Élodie Sonnefraud, productrice, corédactrice en chef des actualités de Films en Bretagne.com</i>	

L'Ina, acteur engagé du documentaire	117
<i>Par Fabrice Blancho, responsable du Département des productions audiovisuelles de l'Ina</i>	
La Scam : gérer au mieux le droit d'auteur des œuvres documentaires	125
<i>Par Hervé Rony, directeur général de la Société civile des auteurs multimedia (Scam)</i>	
Auteurs de documentaires : attention, fragile !	133
<i>Par Isabelle Repiton, journaliste</i>	
Profession : cinéaste	143
<i>Entretien avec François Caillat, cinéaste</i>	
Le documentaire de création est-il soluble dans le marché ?	157
<i>Par Frédéric Goldbronn, réalisateur</i>	
Lussas, un lieu où le réel a du talent	169
<i>Entretien avec Jean-Marie Barbe, auteur-réalisateur, délégué général des États généraux du film documentaire de Lussas</i>	
Documentaire français : anatomie d'un succès à l'international	177
<i>Par Benoît Danard, directeur des Études, des Statistiques et de la Prospective du CNC</i>	
Sunny Side : les routes du Doc	185
<i>Entretien avec Yves Jeanneau, commissaire général du Sunny Side of the Doc</i>	
Peut-on faire de l'Histoire un (docu)drame ?	195
<i>Par François Niney, enseignant à la Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son), membre de l'Ircav (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel)</i>	
Preuve et vérité: la justice saisie par le documentaire	201
<i>Par Ana Vinuela, maître de conférences à l'université Paris Diderot-Paris 7, directrice des études à Ina Sup, Ina</i>	
Le webdocumentaire, entre approximation et expérimentation	211
<i>Par Bruno Masi, journaliste, réalisateur, responsable pédagogique à Ina Expert</i>	
Former au documentaire : l'Ina passe à la vitesse supérieure	217
<i>Par Didier Zyserman, responsable pédagogique à Ina SUP</i>	

Le documentaire radio en quête d'identité	227
<i>Par Christophe Deleu, maître de conférences (habilité à diriger des recherches) à l'Université de Strasbourg, producteur à France Culture</i>	
Éléments bibliographiques	239
Sites utiles sur le documentaire	245

Le documentaire, vecteur de décryptage, source d'émerveillement

Par Serge Schick, directeur délégué à l'Enseignement, la Recherche et la Formation de l'Ina



Serge Schick a rejoint le domaine de l'audiovisuel pour diriger le plan stratégique du groupe France Télévisions pour la période 1995 / 2000. En 1996, il participe au lancement de la plateforme TPS à laquelle France Télévisions prend part. Il devient directeur du Marketing des chaînes thématiques du groupe (histoire, Mezzo, Régions). Il rejoint le groupe Carat en 2003 en tant que directeur du Marketing et de la Diversification de Carat EXPERT. En 2006, il devient associé de Headway International, société de conseil pour le marketing et la stratégie des médias à l'international. Depuis mars 2011, il est le directeur d'Ina EXPERT, direction qui regroupe les activités d'enseignement supérieur, de recherche, de formation professionnelle et d'expertise de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina). Auteur de plusieurs articles sur l'univers des médias, Il est aussi l'auteur du livre « Le Jour où la Belgique a disparu. Retour sur un moment clé de l'histoire télévisuelle », qui conte et décrypte la folle soirée du 13 décembre 2006, Bye Bye Belgium, un événement télévisuel sans précédent qui vit la Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) annoncer la fin de la Belgique (Lormont, Bruxelles, Éditions Le Bord de l'Eau, Éditions La Mulette, Ina Éditions, 2011).

Pour évoquer le documentaire, genre multiforme et complexe, dont la définition échappe à une catégorisation définitive, les descripteurs ne manquent pas.

Reflet fidèle de l'état du monde.
Révélateur profond des questions de société.
Académique et didactique.

Mais aussi :

- agitateur d'idées ;
- engagé ;
- personnel.

Pour ne pas dire :

- polémique ;
- dérangeant.

La force du vocabulaire, auquel il est associé, ne trompe pas : nous sommes bien en présence du genre télévisuel qui a porté les plus grands espoirs du petit écran. Expression même des missions de la télévision publique, le documentaire a très vite été appelé à devenir « le » genre qui, en favorisant la découverte, la curiosité et la connaissance, devait cultiver les téléspectateurs. Pour réussir cette mission, le documentaire a dû cheminer, en s'emparant, au fur et à mesure de la croissance de l'offre télévisuelle, des

autres missions fondatrices de la télévision : informer et distraire. Avec le temps, il a constitué en quelque sorte un « tout en un », un concentré de télévision.

Le producteur Serge Lalou rappelle à juste titre, dans l'entretien accordé à l'équipe des e-Dossiers de l'audiovisuel, qu'il n'a jamais existé d'âge d'or du documentaire, époque fantasmée qui lui aurait permis de profiter de mannes de financement et de fenêtres d'exposition quasiment sans limite. Si le genre a conservé son empreinte et sa longévité, il le doit avant tout à sa faculté d'adaptation qui l'a vu inventer des formats, introduire des codes fictionnels, emprunter au style narratif journalistique, se doter d'une nouvelle qualité d'image, liée à la haute définition, et recourir aux enrichissements interactifs ¹. Il a su se renouveler, à l'instar de la télévision, le média qui le porte le plus, quitte à agacer les défenseurs d'un documentaire pur et dur.

Le genre a réalisé la prouesse de révéler au plus grand nombre les facettes multiples d'un monde complexe, en divulguant les enseignements que des scientifiques, des chercheurs, des journalistes ou enquêteurs avaient pressenti ou démontré. Le public a ainsi découvert les stratégies et agissements des multinationales en matière agroalimentaire ². Il a mieux compris le fonctionnement de la police américaine dont les conclusions, parfois précipitées, peuvent envoyer des innocents à la potence ³, tout comme il a pu entrer dans les coulisses, les antichambres, les objectifs inavoués des places financières ⁴, ou dans l'intimité des services d'urgence ⁵. Il nous a montré les manifestations les plus variées, et les plus inquiétantes, des changements climatiques ⁶. Si l'on ne peut plus ignorer aujourd'hui le phénomène de régression de la diversité, que Darwin avait été l'un des premiers à découvrir (un constat alarmant auquel Claude Lévi-Strauss ajouta un lien de causalité, au cours d'un entretien célèbre avec Jacques Chancel, qui l'interrogeait sur les raisons de sa misanthropie ⁷) ; si l'on est convaincu que l'être humain a mis à mal toutes les formes de diversité, la sienne propre comme celle des espèces, c'est un peu, beaucoup peut-être, grâce au documentaire.

Mais le documentaire, c'est aussi sa vertu, sait inspirer l'émerveillement. Au gré de portraits et de rencontres, il a su renforcer le sentiment d'appartenance au monde qui est le nôtre. Des images reviennent en mémoire, à rebrousse-poil des visions pessimistes. Au mépris du péril élémentaire, une baleine qui vient spontanément au contact d'une main humaine ⁸. L'extraordinaire génie des arbres, pin d'Amérique, banian ou bien palétuvier, qui ont forgé nos cultures et nos identités ⁹. Le dévouement, non moins extraordinaire, des

¹ Parmi les exemples marquants de webdocumentaires récents, l'on peut citer notamment *Snow Fall, The Avalanche at Tunnel Creek*, récit multimédia produit par le New York Times, Noël 2012.

² *We feed the world*, documentaire de Erwin Wagenhofs, Nemesis TV / Arte, 2005.

³ *Un coupable idéal*, documentaire de Jean-Xavier de Lestrade, France 2, 2002.

⁴ *Wall Street contre Cleveland*, film documentaire de Jean-Stéphane Bron, Les Films Pelleas / Arte, 2012.

⁵ *Urgences*, documentaire de Raymond Depardon, Pari Films, 1987.

⁶ *Home*, documentaire de Yann Arthus Bertrand, France 2, 2009.

⁷ Claude Lévi-Strauss, entretien avec Jacques Chancel, *Radioscopie*, France Inter, 1988.

⁸ *Ushuaia*, un magazine de Nicolas Hulot, TF1, 2008.

⁹ *Arbres*, documentaire de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roubil, Alter Ego Production / RTBF, 2001.

avocats Ann Finnel et Patrick Mac Guinness, qui finiront par faire admettre, à une Floride atteinte de cécité, l'innocence de leur client ¹⁰. L'envoutante singularité des âmes paysannes ¹¹ ou bien le courage, devant les dangers du maïs transgénique, de cultivateurs Mexicains, lancés dans une résistance farouche ¹². L'on a pu aussi découvrir la deuxième guerre mondiale, comme on ne l'avait jamais vu, en couleurs ¹³, ce qui l'a rapprochée à grands pas des jeunes générations, étonnées de ne l'avoir observée, jusqu'alors, que dans un noir et blanc lointainement trompeur. Tandis qu'aux quatre coins du monde, des bébés ont livré leurs secrets ¹⁴, que certains enfants ont démontré qu'ils étaient prêts à courir plus de vingt kilomètres par jour pour aller à l'école ¹⁵, la nature nous apparaît désormais en très haute définition, au microscope, grâce à des images d'une précision toujours plus remarquable, en nous donnant à voir l'infiniment petit comme l'infiniment grand.

Le documentaire ne parviendrait pas à ses fins s'il ne révélait, au-delà du thème qu'il choisit de dépeindre, la sensibilité, la vision, le projet, le talent d'un auteur. Les illustrations, brièvement citées dans ces quelques lignes, sont toutes issues de la volonté d'un auteur de s'exprimer par l'image, une volonté relayée, encouragée et sublimée par une chaîne de talents œuvrant dans le même sens. Individuel et collectif, le documentaire a gagné, sans nul doute, son appartenance à la communauté des œuvres.

L'Ina est un acteur important de l'univers du documentaire. L'Institut joue ce rôle avec constance et passion, en étant partie prenante, chaque année, de près de soixante documentaires et d'une vingtaine de stages de formation qui répondent aux besoins des professionnels. À travers ses activités de collecte, d'enseignement supérieur et de recherche, l'Ina est devenu un centre d'observation privilégié des médias et des contenus audiovisuels. Dans cet esprit, il était pour le moins logique de consacrer au documentaire un E-dossier très complet, qui rassemble plus d'une vingtaine de contributions ! Il faut savoir cependant s'effacer devant l'évidence. La raison de fond qui a motivé notre choix est au fond assez simple : sans documentaires, il ne pourrait y avoir de télévision sensible, ouverte et intelligente.

Serge Schick, directeur délégué à l'Enseignement, la Recherche et la Formation de l'Ina, novembre 2013

¹⁰ *Un coupable idéal*, documentaire de Jean-Xavier de Lestrade, France 2, 2002.

¹¹ *L'Alice*, documentaire de Anne Comode, Zaradoc films, 2010.

¹² *We feed the world*, documentaire de Erwin Wagenhofs, Nemesis TV / Arte, 2005.

¹³ *La Guerre en couleurs*, série documentaire de René-Jean Bouyer, France 2, 2005.

¹⁴ *Bébés*, un film documentaire de Thomas Balmès, production Amandine Billot, Alain Chabat et Christine Rouxel, 2010.

¹⁵ *Sur le chemin de l'école*, un film documentaire de Pascal Plisson, 2012.

Le documentaire télévisé : les enjeux d'une définition controversée

Par Sophie Barreau-Brouste, sociologue, spécialiste de la culture et des médias



Sophie Barreau-Brouste, docteure en sociologie, a pour thèmes de recherche : sociologie de la culture et des arts, sociologie des médias. Auteure de l'ouvrage : « Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création », Le Bord de l'eau, Ina, collection « Penser les médias », 2011. Lauréate du Prix 2010 de la Recherche de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) pour la thèse intitulée : « Le documentaire télévisé français : de l'art cinématographique à l'industrie audiovisuelle. Étude de cas de la chaîne culturelle ARTE ». Elle est membre du GRHED (Groupe de recherches en histoire et esthétique du cinéma documentaire), Université Paris I-Panthéon Sorbonne, et du laboratoire CERHEC (Centre d'études et de recherches en histoire et esthétique du cinéma).

Le documentaire puise ses racines dans l'histoire du cinéma, mais ses évolutions sont majoritairement liées au média télévisuel. Comment dès lors définir ce « cinéma du réel » qui est devenu un genre multiforme essentiel pour alimenter les grilles de programmes des chaînes de télévision ? Cette définition est d'autant plus controversée que les enjeux sont à la fois économiques, artistiques et culturels. En lice, des acteurs, issus de mondes différents, qui se battent pour des visions parfois contradictoires du documentaire et de l'« œuvre audiovisuelle », conditionnant l'accès aux aides à la création : réalisateurs et producteurs indépendants, souvent ancrés dans la tradition cinématographique, diffuseurs et autres nouveaux acteurs sociaux qui tirent le documentaire vers des contours variés, information ou même divertissement, en quête d'audience. De nouvelles règles du jeu en cours de réflexion pourraient permettre de donner une cohérence à ce genre de plus en plus hybride.

Le genre documentaire a toujours été en quête de définition. Son héritage cinématographique représente un des principaux enjeux de l'impact de la télévision sur son identité originelle : une œuvre qui s'attache à restituer le réel, avec des règles esthétiques et éthiques. Les professionnels indépendants des chaînes, producteurs et réalisateurs inscrivent le documentaire dans la culture du cinéma – qui l'a fait naître –, même s'il est actuellement produit et diffusé majoritairement par la télévision. La multiplication des acteurs et des cultures professionnelles qui collaborent autour d'une œuvre documentaire favorise la multiplicité des processus de définition.

Dans les années 1960, le documentaire représente un programme télévisuel valorisé avec l'émergence des techniques de prises de vues en « direct ». Puis, la privatisation de la télévision dans les années 1980 et la recherche d'une certaine maximisation de l'audience contribuent à exclure le documentaire des programmations. Il faudra attendre les années 1990, pour observer son retour. Sa présence renouvelée sur les petits écrans, notamment grâce à la politique culturelle d'Arte France, va permettre l'émergence et la structuration d'un réel marché professionnel.

Le documentaire bénéficie aujourd'hui d'une diffusion et d'une visibilité abondante à la télévision française en volume et en audience. Pourtant, le documentaire télévisé évoque quelque chose de flou en raison de son cadre de production et de réception de plus en plus éloigné de sa filiation initiale avec le cinéma. Progressivement, le petit écran brise le monopole du cinéma sur les conventions sociales et esthétiques du documentaire, sur ses critères de légitimation artistique ¹⁶ et tente, non plus de révéler des œuvres et des artistes, mais de le rendre accessible à tous. Le documentaire n'est pas spécifié par sa caractéristique originale – le point de vue d'un auteur – mais doit s'adapter aux normes des cases de diffusion, de l'Audimat et produire des formes narratives contrôlées.

Le documentaire a d'abord connu une crise économique, avec sa difficile éviction des petits écrans. Aujourd'hui bien présent dans les programmes, il traverse à nouveau une crise, - symbolique cette fois-ci, qui touche directement à sa définition. Comment caractériser la création documentaire télévisuelle, qui, d'un genre cinématographique minoritaire, est devenue un produit audiovisuel grand public ?

La définition du documentaire possède des enjeux conséquents car elle détermine des mécanismes publics de soutien, renvoie à des catégories de professionnels (réalisateurs, producteurs, diffuseurs) et à un moyen d'identification des programmes pour les téléspectateurs. La notion d'« œuvre audiovisuelle » inscrite dans une loi en 1987 va d'abord garantir une certaine reconnaissance aux créations originales télévisuelles. Or, cette définition est aujourd'hui controversée, car elle a été pensée antérieurement à la multiplication des formats et des cases de la grille de programmes et avant l'arrivée de la télé-réalité et de la concurrence de la télévision numérique gratuite. L'omniprésence des images du réel effrite la légitimité de l'appellation « documentaire » en augmentant la confusion entre toutes les programmations qui traitent de la réalité. Les programmeurs jouent sur cette ambiguïté afin de bénéficier des financements publics accordés aux œuvres audiovisuelles.

Après avoir précisé les définitions institutionnelles du documentaire télévisé, nous analyserons son rapprochement avec d'autres genres télévisuels, puis l'évolution des modes de création. Enfin, nous verrons comment les réalisateurs et les producteurs, non salariés des chaînes, se mobilisent pour redonner du sens à la catégorisation « documentaire ».

L'œuvre audiovisuelle : une catégorie trop large

À la télévision, le documentaire n'a jamais été spécifié par son origine cinématographique. Dans les années 1960, l'arrivée des techniques de prises de vue en direct avaient valorisé les programmes documentaires sur le petit écran, tandis que la privatisation des années 1980 et la course à l'audience avaient contribué à l'exclure. Et jusqu'à la fin des années 1980, le documentaire télévisé est le plus souvent rattaché au domaine informatif. Avant 1987, les cahiers des charges des trois chaînes existantes ne

¹⁶ Associée aux critiques de la culture de masse, la télévision est dépourvue de légitimité artistique et apparaît comme une alternative face aux difficultés à sortir un film en salles de cinéma.

définissait pas le documentaire et n'imposait aucune obligation de diffusion qualitative et quantitative. C'est à partir des années 1990 qu'il sera identifié comme programme spécifique, grâce à l'inscription dans la loi de la notion d' « œuvre audiovisuelle » et à la création d'Arte, qui en fera un programme artistique et culturel à part entière et donnera ses lettres de noblesse au « documentaire de création » à la télévision.

En 1985, la loi Lang relative aux droits d'auteur, des artistes et des interprètes donne un réel statut aux œuvres produites par la télévision, jusqu'alors considérées comme appendices des œuvres cinématographiques (loi de 1957). À partir de 1987, la création de la notion d'œuvre audiovisuelle pour « tout programme consistant dans des séquences animées d'images sonorisées ou non, dès lors qu'il fait intervenir un ayant droit (artiste-interprète : un auteur, un réalisateur, un producteur...) »¹⁷, va permettre la mise en place de quotas d'œuvres d'expression originale française. Sont ainsi concernées deux grandes catégories de programmes : les fictions et les documentaires associés aux émissions culturelles.

A priori, cette définition reprend les termes primordiaux de l'œuvre cinématographique : les droits d'auteur. Or, d'un point de vue juridique, un film diffusé en premier lieu à la télévision n'est pas considéré comme une œuvre de cinéma. Cependant, de nombreux textes et décrets vont assimiler les deux statuts. La mise en place au sein du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) en 1986 à côté du Compte de soutien financier de l'industrie cinématographique (fondé en 1959) d'un Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (Cosip), en témoigne. Géré par le CNC, son objectif est de « favoriser la production d'œuvres audiovisuelles patrimoniales par des entreprises de production établies en France, destinées à être diffusées sur les chaînes de télévision établies en France »¹⁸. En 1985, l'institution de soutien du cinéma avait créé une direction des programmes audiovisuels pour favoriser la création audiovisuelle en accordant des aides aux programmes de stock (les documentaires, les fictions, les œuvres d'animation, qui, à l'issue de leur première diffusion, conservent une valeur patrimoniale et économique car ils peuvent être rediffusés). La CNCL (Commission nationale de la communication et des libertés) et le CNC proposent donc une définition très large de l'œuvre audiovisuelle comme « toutes les émissions ne relevant pas d'un des genres suivants : variétés, jeux, émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau, retransmissions sportives, messages publicitaires, télévision-achat, autopromotion, services de télétexte. »¹⁹, c'est-à-dire les programmes de flux, diffusés une seule et unique fois, qui ne sont pas aidés.

En 1987, le label « documentaire de création » est mis en place pour caractériser le travail des auteurs. La CNCL le définit comme un film « qui se réfère au réel, le transforme par le

¹⁷ Régine Chaniac, « L'invention française de l'indépendance », in Les Dossiers de l'audiovisuel n° 105, Paris, Ina, La Documentation française, septembre-octobre, 2002, p. 15.

¹⁸ « [Plaquette détaillée Cosip](#) », CNC, 2013.

¹⁹ Décret du 10/01/1990, « L'observatoire de la création audiovisuelle 1992 », Paris, CSA, CNC, SJTI, Ina, 1993.

regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se distingue du reportage par la maturation du sujet traité et la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) d'un auteur.²⁰ ». La Scam (Société civile des auteurs multimedia) propose une définition similaire : « Les œuvres diffusées à la télévision de caractère dit « documentaire » sont composées de séquences visuelles qui transmettent le patrimoine littéraire, scientifique, artistique appréhendé par notre société. Dans le domaine qui nous intéresse, le travail de l'auteur consistera à traduire un fait en images et en sons, et si l'enchaînement des images constitue une relation de cet événement où apparaît un effort de l'auteur pour en exposer une forme personnelle reflétant sa pensée dans l'interprétation qu'il offre des choses, il y aura œuvre de création, donc œuvre de l'esprit investie des droits de l'auteur²¹ ».

Un documentaire de création se caractérise également par le fait qu'il peut bénéficier d'une aide du CNC. Toutefois, à partir de 1996, cette catégorisation est annulée par le Conseil d'État en raison d'une interprétation trop restrictive sans proposition d'une nouvelle définition juridique. Les aides publiques s'élargissent ainsi aux reportages et aux séries documentaires, affaiblissant les « documentaires de création », qui perdent l'exclusivité de ce soutien financier très utile et leur spécificité créative. Par exemple, l'émission de France 3 « Strip-Tease », qui propose des documentaires d'un genre nouveau autour de la vie quotidienne, bénéficiera régulièrement depuis sa création 1992 d'une aide à la création.

Dans les années 1990, en appuyant son image de chaîne culturelle sur une politique et une programmation documentaire forte, Arte a constitué un acteur indéniable du renouveau du documentaire en France. Pensée comme une pratique culturelle en elle-même, la chaîne a notamment coproduit et acheté des films de création, impulsé une politique des auteurs et acquit une bonne réputation sur le marché français. Dix ans après, son image élitiste et sa faible audience placent Arte France au cœur d'un important paradoxe : elle a valorisé des films, qui s'appuyaient sur des normes cinématographiques, alors qu'aujourd'hui elle cherche à se rapprocher de schémas télévisuels standards, plus courts, diffusés plus tardivement et en semaine. La chaîne tente de maintenir son rôle de diffusion de la culture, d'ouverture sur le monde tout en développant des stratégies commerciales et des services individualisés. Son identité oscille entre ses deux principaux objectifs politiques : rendre accessible la culture et, sinon être rentable économiquement, du moins attirer plus d'audience et avoir une image moins élitiste²² .

²⁰ Thomas Schmitt « Le cinéma documentaire à la télévision », in Laurent Creton (dir), *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris, CNRS Édition, 2002, p. 208.

²¹ Dominique Mehl, « La Fenêtre et le Miroir. La télévision et ses programmes », Paris, Payot, collection « Documents », 1992, p. 156.

²² En juillet 2013, Véronique Cayla, présidente d'Arte France, revendique une progression « historique » de l'audience et une offre de programmes « plus lisible », in « [Arte affirme que son audience progresse plus que TF1](#) », France 24, 2 juillet 2013.

Depuis les années 2000, le volume des programmes aidés explose avec l'arrivée des chaînes privées de la TNT gratuite, expliquant le développement exponentiel de la diffusion de documentaires. En 2012, ces dernières et France Télévisions représentent la part la plus importante des commandes²³. Or, certains producteurs tentent, avec l'appui de diffuseurs, de faire reconnaître comme « documentaire » des programmes qui utilisent simplement des images de la réalité car les reportages ne bénéficient pas des droits du Cosip (pour le producteur) et le CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel) ne les comptabilise pas dans les quotas de diffusion d'œuvres audiovisuelles (pour la chaîne). Les émissions réalisées en studio, les magazines et reportages, les « docu-fictions » se substituent en grande partie aux films d'auteur. En 2001, la télé-réalité apparaît sur les écrans français et l'émission musicale de M6 « Popstar », considérée comme une émission documentaire (en raison de la présence d'un réalisateur, d'une postproduction importante), reçoit une aide du CNC et est reconnue par le CSA en tant qu'œuvre d'origine française (n'étant pas une émission de plateau, ni un jeu, ni une émission de variétés), scandalisant les professionnels du documentaire. Depuis, d'autres cases des chaînes de la TNT sont régulièrement au cœur de polémiques semblables comme les programmes de « scripted reality », « réel scénarisé », nouveau genre qui allie télé-réalité et fiction sur des sujets du quotidien dramatisés et joués, par exemple « Le jour où tout a basculé » produit par Julien Courbet (France 2) ou encore « Tellement vrai » (NRJ12).

En dépit d'une programmation documentaire quantitativement plus importante ces dernières années sur l'ensemble des chaînes françaises, les professionnels indépendants dénoncent la multiplication des « œuvres audiovisuelles » mélangeant les genres mais conservant l'appellation documentaire et les aides afférentes. Certains évoquent un malentendu, d'autres un travestissement, pour lui accorder numériquement plus de place dans les grilles de programmation.

Confusion avec d'autres genres télévisuels

Les frontières entre documentaire et reportage sont poreuses et tendent à se confondre. L'éthique documentaire se différencie du journalisme par le regard subjectif d'un auteur dans la construction des images. « Un cinéaste c'est un artiste, c'est quelqu'un qui doit savoir écrire. Un film c'est un art, une création, un travail d'écriture, c'est ce qui le différencie d'un produit télévisé, assorti d'une dimension politique et militante de plus en plus marquée aujourd'hui²⁴ ». Le journaliste répond à une situation immédiate, le documentariste recherche un traitement de fond de l'actualité avec une approche plus transversale, personnelle. Le ROD (Réseau des organisations documentaires) définit le documentaire de création comme une démarche artistique, qui structure une représentation du réel, un regard critique sur le monde en donnant la parole à certaines personnes filmées et en questionnant les spectateurs.

²³ « [Le marché du documentaire en 2012](#) », CNC, 2013.

²⁴ Catherine Cavelier, in Pauline André, « [Le documentaire une vision du réel](#) », Fragil.org, numéro 3, printemps 2006.

Aujourd'hui, le documentaire télévisé s'approprie des logiques de communication et de consommation de masse issues des médias. Les films ne sont pas mis en avant par le regard de leur auteur mais pour leur traitement d'un sujet d'actualité à la façon du magazine. « Le documentaire événementiel est le genre qui se vend le mieux aujourd'hui », assure un producteur dès 1993²⁵. La télévision rattache le plus souvent le documentaire aux programmes journalistiques ou informationnels. Sur France Télévisions, les films dits de création appartiennent à la même catégorie que les émissions à caractère documentaire réalisées en plateau et que les reportages. Les cases reportage et magazine d'Arte « 360° Géo » et « Arte Reportage » sont considérées comme des programmes documentaires. Arte entretient cette confusion en associant par exemple sur son site Internet les webdocumentaires à l'une de ses cases de reportage. Ces webdocumentaires, diffusés en premier lieu sur l'Internet, sont fabriqués par des auteurs-réalisateurs, mais aussi par des journalistes, des photographes-reporters. Ainsi, « la télévision, parce qu'elle finance et distribue le documentaire de façon très importante, a modifié la pratique des cinéastes et les attentes du public envers ce genre. De même, parce que c'est l'une des fonctions avouées de la télévision que d'informer, on a exigé du documentaire qu'il soit informatif, entraînant une confusion entre le cinéma documentaire issu de diverses traditions — Vertov, Perrault, Flaherty, Grierson, etc. — et ce que l'on nomme "grand reportage" »²⁶.

Les nouvelles règles de production imposées par les chaînes de télévision (formatage) que dénoncent les professionnels indépendants se traduisent par un usage exacerbé de certains procédés issus du modèle informationnel : la thématique prime sur le point de vue de l'auteur, le contenu est accessible à tous les téléspectateurs, les images sont lisibles, rapides, efficaces, attrayantes et la voix off explicative. Pour les programmeurs, un documentaire est avant tout une histoire qui suscite de l'émotion. « Un bon sujet de documentaire, aujourd'hui, raconte une histoire, une aventure humaine. Il faut un auteur qui travaille à la base, sur la narration. Le documentaire a besoin d'émotion »²⁷. Le travail d'écriture devient dès lors plus important et indispensable au petit écran. Réaliser un film pour des cases suppose de respecter un cahier des charges très précis. La scénarisation à l'avance des projets représente une protection contre la prise de risques que comporte tout tournage soumis à l'imprévisible. C'est également une stratégie limitant la prise d'initiative des documentaristes et les temps de montage trop longs. Un documentaire doit avoir un début, un milieu et une fin. Les programmes s'hybrident avec d'autres formes audiovisuelles comme la fiction, les images de synthèse, la reconstitution historique romancée, le recours à des célébrités.

²⁵ Frank Soloveicik, distributeur de programmes audiovisuels, in Carole Villevet « Le documentaire en question », Le Film français n°2459, 18 juin 1993, p. 13.

²⁶ Frédéric Pelletier, « [Le réel mis en image. À propos d'un malentendu](#) », Hors Champ, 30 septembre 2003.

²⁷ Georges Benayoun (producteur de IMA Productions) in A. Pham, « Les hauts et les bas du documentaire français », Le Film français n°2294, 9 février 1990, p. 16.

Les programmeurs ont alors tendance à privilégier une vision conservatrice des goûts du public : ce qu'il a déjà aimé ou ce qu'il aime maintenant ²⁸. Le succès actuel des chaînes gratuites de la TNT (par exemple W9, NRJ12), qui programment surtout des documentaires de « société », concurrence fortement les chaînes publiques, favorisant l'homogénéisation de ces formats. Ces derniers représentent 45,4 % de la production française actuelle contre 26,5 % en 2003 ²⁹.

De nouveaux modes de travail

Au gré de ces évolutions, le « genre » documentaire a vu se démultiplier ses acteurs par l'augmentation du nombre d'intermédiaires socioprofessionnels n'appartenant pas à l'espace cinématographique d'origine, mais toutefois impliqués au premier plan dans les processus de création des films : les chargés de programmes télévisuels. En articulant des acteurs et des contributions hétérogènes, le documentaire télévisé instaure des modes pluriels et conflictuels de création. Les étapes de production se trouvent souvent inversées. Classiquement, un documentariste pense un projet de film qu'il présente à un producteur indépendant, qui le propose à son tour à des chaînes. Aujourd'hui, les responsables d'unités documentaires des chaînes de télévision conçoivent des projets, des thématiques, des soirées spéciales et passent des commandes ou recherchent des réalisateurs pour mettre en œuvre ces projets.

La situation économique du marché du documentaire favorable à la position discrétionnaire du petit écran renforce la position éditoriale des diffuseurs. Le documentariste partage désormais le pôle de la création en négociant chacune des étapes de la production des images avec les chargés de programmes de la chaîne pour qui il travaille. Un réalisateur explique : « Le problème c'est que petit à petit, et même avec Arte, les diffuseurs, qui autrefois se contentaient de définir les paramètres généraux et d'accepter d'investir sur un sujet et de faire confiance au réalisateur, essayent de définir et à un niveau extrêmement précis, la forme du film. Donc, moi je trouve ça insupportable ³⁰ ». L'absence de consensus sur ce que doit être le documentaire audiovisuel produit des désaccords et des conflits entre les professionnels salariés de la télévision et ceux dits extérieurs lors des phases de montage, par exemple sur l'orientation du point de vue, la voix off, la présence de personnages, la durée des plans, le titre.

²⁸ Éric Macé, « Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie post-critique des médias », Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

²⁹ « Le marché du documentaire en 2009 », CNC, 2010.

³⁰ Sophie Barreau-Brouste, « Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création », Bry-sur-Marne, Lormont, Ina, Le Bord de l'eau, collection « Penser les médias », 2011.

Ainsi, le documentaire se situe entre plusieurs mondes socioprofessionnels et représente un « objet frontière », selon le concept de Suzan Leigh Star³¹. La formation de la valeur des films passe par l'incorporation de logiques d'acteurs sociaux divergentes, l'articulation de deux systèmes symboliques de valeur et de consécration (en opposition) : le système de l'œuvre (univers artistique, reconnaissance esthétique par les pairs, fonction d'action dans l'espace public), le système audiovisuel (univers médiatique du divertissement, Audimat, capacité à s'adresser au plus grand nombre).

La mobilisation des acteurs indépendants

Le discours des documentaristes est alarmiste sur l'avenir du « genre » à la télévision, car ils défendent les représentations du documentariste-auteur, du documentaire comme art engagé, du service public comme défenseur de l'art. Ils rendent publique leur opposition aux chaînes de télévision par la formation de collectifs et d'associations. Leurs actions de lobbying sont l'occasion de réaffirmer les critères et les acteurs socioprofessionnels qui font légitimement partie du « genre ». Dès 1992, est créée l'association Addoc (l'Association des cinéastes documentaristes) en réaction à la faible diffusion des documentaires sur le petit écran et afin de les démarquer des reportages télévisés. En 1996, la Scam (Société civile des auteurs multimedia), associée à des professionnels indépendants, diffuse une charte destinée aux décideurs de la télévision, demandant la hausse du financement public, la création de cases régulières, une distinction des unités documentaires des unités de reportage, la création d'un « label TV-France » pour les films produits et réalisés grâce à une mise en commun économique des services publics audiovisuels et un financement des films dès l'écriture³².

Le documentaire – depuis la privatisation du petit écran, puis la suppression de la publicité sur France Télévisions – s'inscrit dans le débat sur le rôle de défense du pluralisme culturel et artistique. Les professionnels indépendants de l'audiovisuel n'adhèrent pas à la culture des résultats, qui est demandée aux chaînes publiques. Le ROD – qui réunit l'Addoc, la SRF (Société des réalisateurs de films), l'Uspa (Union syndicale de la production audiovisuelle), le SPI (Syndicat des producteurs indépendants) et le C7 (Club du 7 octobre) –, créé en février 2007, se donne pour objectif d'assurer la pérennité et l'essor du documentaire sur les chaînes publiques. En 2008, en concertation avec ce réseau, le CNC a lancé un dispositif pour soutenir le documentaire de création dans le prolongement du fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle. L'aide au développement renforcé vise le financement des étapes de tournage et de pré-montage pour un petit nombre de projets dont la singularité artistique exige d'aller au-delà du scénario pour convaincre des partenaires financiers, notamment des chaînes de télévision. Le ROD souhaite actuellement la diffusion un soir par semaine de documentaires préachetés, non formatés en sujets, en durée, en écriture. Cette case serait alimentée par les films de l'aide au développement renforcé et défendrait un « label de créativité » sur France

³¹ Suzan Leigh Star, James Griesemer, « Institutional ecology, Translations, and Boundary objects: amateurs and professionals on Berkeley's museum of vertebrate zoologie », *Social Studies of Science*, 19(3), 1989.

³² « Pour un manifeste du documentaire. Le livre blanc de la Scam. », Scam, 11 juin 1996.

Télévisions. Les professionnels indépendants soutiennent toujours la paternité cinématographique du documentaire et attendent ainsi une différenciation nette entre le documentaire de création, les magazines, les reportages et les formats de « scripted reality ».

Une identité hybride en quête de cohérence

L'évolution économique du système de production et de diffusion des documentaires en faveur de la télévision intervient sur les manières de concevoir et de fabriquer les images. La définition cinématographique du « genre » représente un des principaux enjeux de l'impact de la télévision sur le secteur. La catégorie « documentaire » constitue avant tout un objet formel et idéal de classification et de différenciation de la fiction et des reportages pour les professionnels indépendants. Ils affirment ainsi le sens artistique de leurs productions afin de protéger leur statut d'auteur et leur rôle dans la création et diffusion de la culture.

À l'inverse, la télévision utilise le « genre » comme modèle d'écriture pour produire et constituer des cases, comme grille de lecture des programmes. La politique de programmation des chaînes et les aides à la création, par leur système global de fonctionnement et leurs critères d'éligibilité participent à la formation d'un « genre » très ouvert aux valeurs journalistiques et médiatiques, à la recherche d'images « authentiques » et de l'Audimat.

Les modalités du financement public en faveur de la création et de la diversité demandent à être précisées, en distinguant clairement le documentaire original d'auteur des programmes de flux basés sur des images du réel. Début 2014, le CNC devrait majorer le montant de ses aides en fonction des efforts de développement, du temps de fabrication, de montage des films, de la recherche de financements internationaux. L'identité devenue hybride du documentaire devrait alors y gagner davantage de cohérence.

Sophie Barreau-Brouste, sociologue, juillet 2013

Le financement d'un genre en mal de définition

Par **Gérald Collas**, producteur, Département des productions audiovisuelles de l'Ina



Après quelques années au Centre national de la cinématographie (1981/1990) Gérald Collas rejoint l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) en 1990 pour y devenir producteur au sein de l'équipe de la Direction des programmes de création et de recherche (aujourd'hui Département des productions audiovisuelles). En 23 ans, il a produit et coproduit avec de très nombreux producteurs indépendants plusieurs centaines de films documentaires pour le petit ou le grand écran. Il est membre du comité de rédaction de la revue "Images documentaires", où il écrit régulièrement. Il est l'auteur de l'étude "Le cinéma européen face au défi de la réalité", publiée en 1997 par la Coordination européenne des festivals de cinéma, et coordinateur du numéro 62 des "Dossiers de l'audiovisuel" : « Le cinéma à la télévision » (Ina, Documentation française, juillet-août 1995). Il anime depuis 1996 de nombreux séminaires au festival États généraux du film documentaire de Lussas. Il est aussi membre des conseils d'administration du Festival international du documentaire de Marseille et de Documentaire sur grand écran.

En 2012, ainsi que le rappelle Gérald Collas, 2 921 heures de programmes documentaires télévisés ont été aidées par le CNC au titre du Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (Cosip), ce qui représente plus de 50 % du total des heures ayant bénéficié d'un soutien, tous genres confondus. Cela donne une idée de la place qu'occupe le documentaire en France. Mais si sa diffusion se fait en très grande partie sur les petits écrans, chaque semaine un film documentaire français sort en salle. Certes, le documentaire avait su trouver son public dès les origines du cinéma, mais sa large diffusion doit beaucoup, nonobstant le talent des auteurs-réalisateurs, à la multiplication des chaînes et aux mécanismes du Compte de soutien. Si la définition du genre fait encore débat - et cet article restitue les points saillants de cette problématique -, il n'en suscite pas moins un immense intérêt, quels que soient sa forme et son mode de diffusion. Cet article s'attache à décrire les divers modes de financement de cette production spécifique, synthétise leurs complexes mécanismes, tout en situant le rôle et la place qu'occupent les divers acteurs au sein de ce processus. C'est donc de l'élaboration d'un genre des plus vivants qu'il sera question ici.

Le cinéma, faut-il le rappeler, est né avec la projection d'images documentaires. La série de très courts films (des plans séquences de 57 secondes chacun) présentée par les frères Lumière en 1895 dans les salons du Grand Café du Boulevard des Italiens à Paris ne comportait qu'un seul film qui, aujourd'hui, serait qualifié de fiction : « *L'Arroseur arrosé* ». Tous les autres, tous ceux qui frappèrent le plus les spectateurs de cette

première séance historique apparaissaient comme des prises de vues restituant fidèlement la réalité. C'est cette impression de réalité si fortement ressentie par les spectateurs qui constitue le préalable sur lequel va, très vite, se développer l'industrie du cinéma. Les frères Lumière avaient invité Georges Méliès à cette soirée...

C'est avec « *Nanook of the North* » de Robert Flaherty (1922) que le qualificatif de « documentaire » est pour la première fois attribué à un film. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que le genre soit inauguré par un film qui, s'il ne fait pas appel à des acteurs professionnels, n'en a pas moins recours à une véritable mise en scène, à une dramatisation du réel par le scénario, le jeu des personnages et un montage extrêmement travaillé. Ce n'est d'ailleurs pas tant le genre documentaire qui sera mis en avant pour la distribution du film que les aspects « aventure » et « découverte ». Le film sera un succès mondial et il est devenu aujourd'hui un classique du cinéma.

La palme d'or cannoise attribuée en 2004 à Michael Moore pour son film documentaire *Fahrenheit 9/11*, souvent saluée comme une première, a fait oublier que, déjà, en 1956, la sélection française était composée du *Monde du Silence* de Jacques-Yves Cousteau (palme d'or), du *Mystère Picasso* d'Henri Georges Clouzot (prix spécial du jury) et du *Ballon rouge* d'Albert Lamorisse, une fiction très « ancrée » sur le terrain du cinéma documentaire (palme d'or du court métrage), sans oublier le choc que produisit *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (hors compétition).

Création du Cosip et réinvention du genre « documentaire » par la télévision

Le genre documentaire, en dépit de ses spécificités bien réelles, ne relèvera jamais d'une réglementation particulière de la part du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée)... jusqu'à ce que celui-ci étende ses compétences à l'audiovisuel (c'est-à-dire à la télévision) et mette en place en 1986 une seconde section du Compte de soutien réservée à la production des œuvres télévisuelles éligibles : la fiction, l'animation, les magazines culturels et le documentaire, le Cosip (Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels). Aujourd'hui encore, les œuvres documentaires destinées à l'exploitation dans les circuits cinématographiques sont traitées par le CNC dans le cadre des mêmes mécanismes et commissions que les fictions. Seules sont distinguées les œuvres de court métrage (moins de 60 minutes) et celles de long métrage.

C'est bien la production télévisuelle, avec des volumes sans commune mesure avec la production cinématographique, qui a introduit dans la réglementation la catégorie « documentaire » et, par là même, la nécessité de définir le genre afin d'écarter du soutien tous les autres programmes télévisuels constitués à partir de prises de vues de la réalité (information, reportages, magazines...). C'est cette distinction documentaire/reportage qui va se trouver au cœur des débats des différents professionnels (auteurs-réalisateurs, producteurs, diffuseurs) dans les années qui vont suivre et qui va se télescoper avec les conflits d'intérêt - économiques, artistiques, culturels - entre chacun des acteurs. Les années 1990 - parfois qualifiées rétrospectivement d'« âge d'or du documentaire » - sont en fait celles durant lesquelles une solidarité entre ces différents acteurs pour la défense et la promotion du genre a

primé sur les antagonismes qui allaient rapidement occuper le devant de la scène d'un paysage audiovisuel profondément bouleversé par l'arrivée de nouveaux diffuseurs et la coexistence obligée des chaînes historiques et d'Arte avec les multiples chaînes thématiques câble et satellite et celles, plus récemment, de la TNT. C'est dans ces conditions que, sous le qualificatif de « documentaire de création », terme inventé pour la circonstance, le cinéma documentaire a fait son retour sur les petits écrans.

En 2012, ce sont 2 921 heures de programmes documentaires télévisuels qui ont été aidées par le CNC au titre du Compte de soutien, soit plus de 50 % du total des heures ayant bénéficié d'un soutien tous genres confondus³³. C'est un niveau jamais atteint et en croissance régulière après une baisse sensible dans les années 2003 à 2007, imputable essentiellement à une forte chute du volume de production destiné à une première diffusion sur les chaînes locales et les chaînes thématiques. La multiplication des canaux de diffusion télévisuels, l'augmentation du nombre d'heures de diffusion de chacun d'entre eux, le faible coût des programmes documentaires expliquent cette croissance impressionnante et le fait que se soit peu à peu imposée l'idée que le documentaire relève avant tout de la télévision et ne soit pas « du cinéma ». Les formes prises, dans ce contexte, par les documentaires ont, peu à peu, considérablement évolué pour s'adapter à cette nouvelle donne, au point que tous les observateurs s'accordent aujourd'hui pour reconnaître une coupure nette et radicale entre l'immense majorité des programmes documentaires télédiffusés et les films documentaires qui trouvent leurs publics dans les festivals, les circuits culturels et, parfois, le réseau des salles de cinéma³⁴.

Un riche tissu professionnel, entre cinéma et télévision

Que le documentaire soit du cinéma, et même l'un de ses secteurs les plus créatifs, n'est cependant pas, aujourd'hui, une opinion partagée par le plus grand nombre.

La forte présence de programmes télévisuels rattachés au genre documentaire contribue sans doute fortement à ancrer l'idée que celui-ci relève avant tout de la télévision.

L'évolution de ses formes, sensible sur toutes les chaînes, a produit une certaine « normalisation » des œuvres et fait passer au second plan le fameux « regard des auteurs », hier considéré comme constitutif du genre.

Il n'en existe pas moins aujourd'hui un intérêt particulièrement vif pour le cinéma documentaire dont témoigne le public fidèle et curieux des festivals. L'évolution des outils techniques tant pour la prise de vues, l'enregistrement du son, le montage et la postproduction, vers plus de légèreté et des coûts moindres – depuis les années 1960 jusqu'à la révolution du numérique – offre des possibilités qui, sans doute, n'avaient jamais existé pour des cinéastes soucieux de leur indépendance et désireux de tourner

³³ Pour l'ensemble des chiffres sur l'évolution de la production audiovisuelle et de la production cinématographique d'œuvres documentaires, voir « [Le marché du documentaire en 2012. Télévision et cinéma, production, diffusion, audience](#) », collection « Les études du CNC », Paris, CNC, 2013.

³⁴ En ce qui concerne les circuits d'œuvres documentaires produites hors télévision, voir le texte de Frédéric Goldbronn, « Le documentaire de création est-il soluble dans le marché ? », dans ce même numéro des E-dossiers de l'audiovisuel.

sans avoir à accomplir un long et incertain parcours afin de rassembler préalablement les moyens financiers nécessaires à la réalisation de leurs projets. En France, c'est tout un tissu professionnel, institutionnel et critique qui s'est ainsi constitué à partir de la fin des années 1980, redonnant à ce cinéma toute sa place, s'organisant en de multiples groupes de pression auprès des pouvoirs publics et des télévisions pour promouvoir le genre, donner la plus grande visibilité possible aux œuvres, sur tous les écrans possibles.

Le choix fait par les pouvoirs publics depuis les années 1980 de développer les industries de programmes audiovisuels et la production indépendante a en effet permis qu'en France se développe un tissu professionnel particulièrement riche et qualifié. Les producteurs en sont le meilleur exemple : parce que les télévisions ne financent qu'une partie de la production, ils doivent (c'est l'un des aspects les plus importants de leur fonction) rechercher les financements complémentaires auprès d'autres partenaires, tant en France qu'à l'étranger. Ils ont pour cette raison développé un savoir faire extrêmement poussé et, au fil de l'expérience accumulée, des réseaux de contacts précieux.

Le faible coût de production du documentaire (comparativement à la fiction), ses multiples sources de financement potentiel, les libertés de forme qu'il autorise, les ouvertures « sur le monde » auxquelles il invite expliquent pour beaucoup le grand nombre de réalisateurs qui se tournent vers ce genre et de sociétés de production qui se sont créées autour de lui (plus de 600 à ce jour). Longtemps, les modes de financement du cinéma se sont opposés à ceux de la télévision : au cinéma, producteurs et distributeurs investissaient en amont en faisant le pari de retrouver leur mise (augmentée) avec la recette des salles et, en complément, les droits dérivés tels que les ventes aux télévisions, alors que la production télévisuelle, quant à elle, ne générait pas de recettes au moment de la diffusion (et, donc, était insensible au succès ou à l'échec) et bouclait son économie (marge comprise) au moment du financement initial. Il est vrai qu'au temps du monopole du service public, dans l'immense majorité des cas (à l'exception de quelques coproductions, souvent entre télévisions publiques européennes), la totalité du financement était allouée par la chaîne de télévision qui prenait l'initiative de produire l'œuvre. Les œuvres circulaient d'ailleurs peu après leur première diffusion qui, de par la rareté des chaînes et des programmes, épuisait leur public potentiel.

Télévision : des modes de financement bouleversés

Avec d'un côté la séparation entre production et diffusion et, donc, le développement de la production indépendante et, de l'autre, la mise en place par le CNC d'une politique de soutien aux industries de programmes (les producteurs), les modes de financement de la production documentaire destinée aux télévisions ont été bouleversés. Par le biais d'une taxe prélevée sur les recettes et financements des diffuseurs, le CNC alimente le Compte de soutien qui, en retour, finance à hauteur d'environ 20 % en moyenne les programmes documentaires préalablement soutenus par des diffuseurs. Le financement minimal requis de la part du (ou des) diffuseur(s) est de 25 % du coût de l'œuvre pour que le CNC accepte d'apporter son soutien en complément. Sans entrer dans les détails du mécanisme, il faut néanmoins savoir que le soutien apporté par le CNC sera d'autant plus important que l'apport horaire diffuseur sera élevé. Il apparaît donc clairement qu'il ne s'agit pas pour le

CNC de se substituer aux diffuseurs mais, plutôt, de les inciter à financer au plus haut niveau possible des programmes dits de « stock » dans les genres éligibles au soutien.

Le Compte de soutien aux industries de programmes audiovisuels (Cosip) est, pour l'essentiel, un outil dont s'est doté le CNC afin de peser dans le sens d'une redistribution des ressources dont disposent les diffuseurs : d'abord, en favorisant ceux d'entre eux qui investissent le plus dans le financement de programmes de stocks susceptibles d'être rediffusés et commercialisés (c'est donc aussi un soutien à la constitution de catalogues de programmes par les producteurs), ensuite en apportant un soutien essentiel aux diffuseurs émergents aux plus faibles moyens (les télévisions locales, les chaînes thématiques, les chaînes de la TNT) qui, sans l'apport du Compte de soutien, ne pourraient initier de productions. En 2012, 43 diffuseurs locaux ont initié 294 heures de documentaires, 49 chaînes thématiques payantes (hors Canal +) sont à l'origine de 620 heures, tandis que le groupe France Télévisions pèse pour 1 009 heures, dont 184 pour France 3 Régions (dont les apports en numéraire se situent au niveau des chaînes thématiques, en dessous de 10 000 euros par projet) et Arte pour 261 heures. La différence extrêmement importante de niveau des apports financiers par les diffuseurs (plus de un à quinze) est à la fois compensée et confortée par les mécanismes du Compte de soutien : sans celui-ci, il n'y aurait pas de « commandes » possibles par les petits diffuseurs mais, en même temps, les apports du Compte pour ces projets très mal financés par les diffuseurs sont minorés (d'environ un à trois). À l'arrivée donc, du point de vue de leurs coûts de production, deux types de documentaires : d'un côté, un peu plus de 1 700 heures aux alentours de 100 000 euros chacune, de l'autre, un peu moins de 1 200 heures à des coûts horaires supérieurs à 150 000 euros et, pour plus de 80 % d'entre elles, à 200 000 euros (Arte coproduisant les programmes les plus chers : 270 000 euros horaires en moyenne).

Il serait erroné de déduire de ces données qu'existent deux types de programmes documentaires télévisuels : d'un côté, ceux (une minorité) mieux financés et qui, pour cette raison, relèveraient d'une qualité supérieure et, de l'autre, ceux dont la qualité pâtirait d'un manque criant de financement. Si l'on regarde non plus ces données chiffrées (incontestables) mais les films ainsi produits, ce n'est pas ce qui saute aux yeux. Le genre documentaire est extrêmement divers et ce sont plutôt les sujets (et donc les moyens spécifiques qu'ils requièrent) qui expliquent les différences de coût de fabrication : les tournages longs, à l'étranger (quand ce n'est pas dans plusieurs pays), l'étendue des droits qu'il convient de libérer sur des archives sont sans doute des éléments majeurs qui renchérissent les coûts. Il convient également de prendre en compte les durées de montage qui, souvent, lors de partenariat avec des diffuseurs majeurs se rallongent de par les exigences mêmes de ces diffuseurs, telles qu'ils peuvent les exprimer lors des séances de visionnage où leur avis devient la condition de la bonne fin de la production. Les différences de rémunération des réalisateurs et techniciens employés existent, certes, mais à des niveaux qui sont très loin d'expliquer les différences de coût de production. Pour les auteurs-réalisateurs, la plus grosse différence quant à la rémunération qu'ils vont retirer d'un film tient sans doute aux droits qu'ils percevront – via leur société d'auteur – lors de la diffusion de l'œuvre, ceux-ci étant calculés en fonction des audiences moyennes de la chaîne observées à tel ou tel horaire.

Globalement, les apports des diffuseurs, complétés par le Compte de soutien, représentent en 2012 70 % du financement des documentaires (contre environ 80 % dans la fiction). Une grande majorité des documentaires, les documentaires « de société », les sujets liés à la politique ou à des événements et commémorations nationales sont, par là même, non susceptibles de trouver des partenaires à l'étranger. Ce sont ces sujets qui sont les plus recherchés par les diffuseurs : contradiction d'une économie où la demande se porte souvent sur des programmes d'intérêt strictement français... mais qui, pourtant, doivent trouver des compléments de financement, notamment à travers des préachats ou des coproductions internationales. Plus que les financements de diffuseurs étrangers qui représentent un peu moins de 5 % du total des financements, ce sont donc les apports trouvés soit auprès des collectivités territoriales (presque toutes ont mis en place des commissions de soutien à la production cinématographique et audiovisuelle), de la Procirep (Société des producteurs de cinéma et de télévision) ou encore de ministères et d'institutions publiques qui viennent compléter (à hauteur d'environ 10 %) les plans de financement. Les recettes générées par la commercialisation de ces œuvres et revenant aux producteurs (sauf exceptions) sont peu significatives. Tout cela néanmoins devrait être apprécié « œuvre par œuvre », chacune d'entre elles n'étant pas loin de constituer à chaque fois un cas particulier. Certaines d'entre elles ne parviennent à trouver les financements dont elles ont besoin que par le biais de coproductions internationales.

On peut dire que le devis établi pour un documentaire se construit d'abord autour de l'apport du diffuseur qui induit le montant de Compte de soutien qui pourra être investi, en sachant que cet apport diffuseur doit représenter au minimum le quart du budget total (y compris avec les éventuels apports en industrie - moyens techniques, techniciens dans le cadre de France 3 Régions – apportés par le diffuseur). C'est cette « mécanique » qui explique que pratiquement tous les documentaires initiés avec des télévisions apportant environ 10 000 euros en numéraires aient des devis autour de 100 000 euros. Dans ces conditions, l'exercice pour le producteur n'est plus tant de chercher à augmenter les financements qu'à réduire les coûts, et à reconfigurer (si besoin est) le projet dans une économie compatible avec les financements qui seront trouvés.

Des autres sources potentielles de financement du documentaire (collectivités locales, administrations et institutions...), sans rentrer dans les détails, on notera juste qu'elles sont moins liées à des critères économiques et à la présence de diffuseurs et jouent donc souvent comme des contrepoids d'autant plus importants que leurs aides se portent pour une grande part sur des œuvres à faible coût. Les systèmes d'aides mis en place dans les régions ont fortement contribué à la naissance, puis au développement, d'un important réseau de producteurs installés en région qui produisent majoritairement pour des diffuseurs locaux (y compris, bien sur, France 3 Régions), mais aussi de plus en plus pour des chaînes thématiques ou de la TNT.

Toilettages et réformes du Compte de soutien

Le cadre du Compte de soutien, posé au milieu des années 1980 par le CNC dans un paysage audiovisuel sensiblement différent de celui d'aujourd'hui a été à plusieurs reprises « toiletté », la réforme la plus importante étant, à la fin des années 1980, l'accès du genre documentaire - jusque-là traité dans un système sélectif (c'est-à-dire en s'appuyant sur les

avis de commissions composées de professionnels) – au système de soutien «automatique» (comme pour la fiction) : les producteurs ne sont plus dépendant des avis de commissions mais, dès qu'ils disposent d'un contrat avec un diffuseur ils remplissent un dossier de demande qui est traité par le CNC d'un seul point de vue administratif sans qu'une appréciation soit portée sur la qualité du projet. Cette réforme voulue par beaucoup de producteurs parmi les plus dynamiques, si elle a longtemps été vécue comme une victoire pour le genre documentaire (il était traité de la même façon que la fiction), est aujourd'hui perçue de manière contrastée dans un paysage audiovisuel où de nouveaux acteurs ont fait leur apparition, avec des programmes qui, à l'époque, étaient pratiquement inexistantes ou alors étaient rejetés lors de leur passage en commission.

Il est particulièrement significatif que la hausse du volume horaire constatée en 2012 soit imputable pour 64 % à celle des commandes des chaînes de la TNT privées gratuites. L'arrivée de nouvelles chaînes, c'est aussi l'arrivée - ou le développement – de nouveaux types de programmes adaptés à leurs grilles et à leurs lignes éditoriales. Ces programmes (qui, d'ailleurs, tendent à s'imposer aux autres chaînes) sont très loin de correspondre aux définitions qui avaient été données du documentaire « de création » lors de la mise en place du Cosip et qui servaient de repères au sein des commissions chargées de se prononcer sur les projets ³⁵.

Tout l'enjeu de la prochaine réforme du Compte de soutien (prévue début 2014) sera de réintroduire de la sélectivité... tout en restant dans un système de soutien automatique. Le CNC, en tant qu'institution publique, s'est toujours refusé à se prononcer sur la base d'appréciations qualitatives sur les œuvres, préférant laisser ce soin à des commissions de professionnels. Dans ces conditions, les seuls critères qui pourront être mis en avant seront des critères « objectifs » apparaissant à l'examen des dossiers déposés et, tout particulièrement, de leurs devis. L'idée que les temps de préparation, de tournage et de montage des œuvres constituent des indices sérieux permettant de juger du caractère plus ou moins « créatif » de celles-ci peut paraître séduisante, en tout cas acceptable pour une partie des professionnels (réalisateurs, producteurs, certains diffuseurs), qui se sentent menacés par l'arrivée massive dans le jeu de ces nouveaux entrants. La proposition, pas mauvaise en soi, repose cependant sur l'idée que les devis sont avant tout des documents qui retracent fidèlement les conditions de fabrication des œuvres, dont ils donneraient une sorte de radiographie. C'est oublier que les devis s'établissent à partir du montant des apports diffuseurs, en satisfaisant à un certain nombre d'obligations imposées par la réglementation (apport diffuseur minimal, plafonnement des apports publics et de la part du Compte de soutien investi...) : l'apparition de nouvelles obligations risque de modifier la présentation et la structure de ces devis... sans que pour autant la réalité des processus de fabrication, pour ne rien dire de la nature des œuvres, ne soit bouleversée. La contrainte de bâtir un devis qui ne dépasse pas un certain plafond afin de pouvoir bénéficier du soutien du CNC peut, dans ces conditions, faire apparaître des temps de préparation ou de montage minorés. Lorsque les règles changent, les acteurs adaptent leur jeu... Enfin, la coupure forte que nous signalions précédemment entre des œuvres au coût horaire de plus

³⁵ Pour les problèmes de définition du documentaire télévisé, voir le texte de Sophie Barreau-Brouste, « Le documentaire télévisé, les enjeux d'une définition controversée », dans ce même numéro des E-Dossiers de l'audiovisuel.

de 200 000 euros et celles (la majorité) se situant autour de 100 000 euros implique certainement (dans la majorité des cas) des structures de devis très comparables à l'intérieur de chacun de ces deux groupes pour des œuvres néanmoins très différentes.

On peut donc dire que la question du financement du documentaire télévisuel et de la réglementation qui l'encadre se heurte frontalement à la question de la définition même du genre... qui était déjà le préalable sur lequel il avait fallu s'entendre lors de la mise en place du Compte de soutien !

Le prestige retrouvé du cinéma documentaire

Le cinéma, enfin, constitue l'autre filière au sein de laquelle peuvent être produites les œuvres documentaires. Le volume produit est sans commune mesure : en 2012, ce sont 209 films d'initiative française qui ont obtenu un agrément du CNC... dont 42 documentaires ! Le niveau auquel se situe le genre documentaire (20 %) est particulièrement impressionnant si on le rapporte à celui des entrées qu'il totalise. Le coût moyen des films documentaires de long métrage s'établit un peu au dessus de 710 000 euros. Cette forte représentation du genre témoigne de sa vitalité : chaque semaine, un film documentaire français sort en salle. Certes, leur distribution reste modeste mais le prestige de la sortie salle joue encore beaucoup, en particulier pour la critique qui y trouve l'opportunité de parler de ces films.

En ce qui concerne le financement de ces œuvres, le non-cumul entre du soutien audiovisuel et du soutien cinématographique est une règle d'or que le CNC fait scrupuleusement observer. Une œuvre produite avec une télévision et qui aurait bénéficiée du Compte de soutien aux industries de programme ne peut prétendre à l'avance sur recettes ou à tout autre financement du CNC réservé aux œuvres cinématographiques. Le choix de la filière cinéma n'est pas toujours le plus avantageux, les aides du CNC étant, pour ce genre, inférieures à celles accordées pour la fiction, dont les budgets sont en général bien supérieurs. Pour autant rien n'empêche, réglementairement, une « œuvre audiovisuelle » de sortir en salles au lendemain de sa diffusion sur le petit écran.

Pour les grands diffuseurs, coproduire un documentaire de cinéma est problématique : considéré comme une œuvre cinématographique, la chronologie des médias interdira sa diffusion immédiate à l'antenne et cette diffusion viendra s'imputer sur les quotas annuels de films autorisés pour chaque chaîne. Enfin, on peut penser que ces œuvres, pour le téléspectateur, risquent d'être perçues comme des programmes documentaires habituels et non comme des films à part entière.

Un genre particulièrement vivant, un système de soutien aux effets ambigus

En France, jamais, peut-être, le documentaire n'a été aussi vivant. Il est un terrain privilégié pour l'enseignement du cinéma, tant dans les écoles et universités qu'au niveau des publics qui fréquentent les divers et innombrables lieux où il est diffusé sans billetterie, sans mesures d'audience.

Du côté de la production destinée aux télévisions, le niveau record atteint en 2012 du volume d'heures aidées au titre du Compte de soutien est tout à la fois le signe évident de la place centrale que joue désormais ce mécanisme dans le financement du genre et le révélateur des ambiguïtés inhérentes à un système de soutien automatique aux industries de programmes indifférent à la qualité des œuvres soutenues. Réformer ce système oblige sans doute à faire des choix qui ne pourront être consensuels, y compris au sein de chacun des groupes d'acteurs : diffuseurs, producteurs, auteurs et réalisateurs. Le documentaire, aujourd'hui, irrigue tout un tissu professionnel que, paradoxalement, il rassemble et divise en même temps.

Gérald Collas, producteur, Département des productions audiovisuelles de l'Ina, septembre 2013

Le documentaire cherche sa voie dans un paysage télévisuel mutant

Par Isabelle Repiton, journaliste



Isabelle Repiton est journaliste économique, spécialisée sur l'économie des médias, de l'audiovisuel, des industries créatives et du numérique. Diplômée de Sciences Po Paris et d'un troisième cycle d'histoire contemporaine, elle a débuté dans la presse spécialisée (Stratégies, Sonovision, Broadcast), puis rejoint en 2000 le quotidien économique La Tribune, à la rubrique Technologies et médias. En 2009, elle devient rédactrice en chef adjointe de cette rubrique. Depuis 2011, elle travaille comme journaliste indépendante et collabore à diverses publications, L'Écho (Bruxelles), Libération, Télérama, Electron libre, Alliancy le mag, Ina Global...

Les chaînes de télévision sont les principaux diffuseurs du documentaire. Le paysage audiovisuel s'est extraordinairement diversifié, générant une explosion du genre sur les écrans de télévision. Cette situation est favorable au documentaire et au tissu créatif, mais n'est-elle pas aussi le signe d'une certaine dissolution des frontières du genre vers le divertissement ou l'information ? Pour explorer cet univers du documentaire télévisuel, Isabelle Repiton propose un tour d'horizon très complet du monde de la programmation : chaînes publiques, chaînes privées gratuites, chaînes thématiques, chaînes locales, autant de politiques éditoriales et de modes de financement. Sans oublier les politiques de diversification vers de nouvelles écritures transmédia, avec l'apparition de plateformes web et l'éclosion du webdocumentaire.

Toujours plus de documentaires sur les écrans de télévision, c'est le constat tiré du bilan du Centre national du cinéma (CNC), « Le marché du documentaire en 2012 » : « En 2012, le volume de documentaires proposés sur les chaînes nationales gratuites (TF1, France 2, France 3, France 5, M6, Arte, Direct 8/D8, W9, TMC, NT1, NRJ12, France 4, Gulli) s'est élevé à 13 071 heures selon Médiamétrie »³⁶. Soit une progression de 6,7 % par rapport à 2011. Et encore, la donnée de Médiamétrie n'inclut-elle pas La Chaîne Parlementaire, dont 20 à 30 % de la grille est constituée de documentaires et magazines, ni France 4, ni France Ô, devenue la deuxième chaîne du groupe France Télévisions en volume de diffusion de documentaires.

Le documentaire semble donc avoir de plus en plus d'opportunités à être produit et diffusé sur des chaînes dont le nombre a considérablement augmenté ces dernières années. Reste à savoir quel type de documentaire, sur quelle chaîne et pour quelle politique éditoriale.

³⁶ Voir « Le marché du documentaire en 2012. Télévision et cinéma, production, diffusion, audience », étude CNC, juin 2013.

Quelle place pour le documentaire sur les chaînes de télévision?

Après la fiction télévisuelle et les magazines, le documentaire est le troisième genre le plus diffusé par les treize chaînes gratuites nationales en 2012 : il a représenté 11,5 % de leur offre de programmes. Soit une proportion plus de deux fois supérieure à sa consommation effective par les téléspectateurs selon Médiamétrie. Le documentaire recueillait en effet 5,7 % de l'audience de ces chaînes en 2012, se classant derrière la fiction, les magazines, les jeux, les journaux télévisés, la publicité.

Médiamétrie ne prend pas en compte non plus l'offre des chaînes payantes : Canal+, et les chaînes thématiques spécialistes du genre – Discovery Channel, Planète+ et ses déclinaisons (Justice, No Limit, Thalassa), Chasse et Pêche, Histoire, National Geographic Channel, Ushuaïa TV, Voyage, StyliA, Animaux, Encyclo, Escales, Montagne TV, Toute l'histoire.

Selon le dernier Guide des chaînes numériques paru en mars 2013 ³⁷, le documentaire représentait en 2011, 80 % de la grille des quatorze chaînes payantes spécialisées. Et sur les huit chaînes généralistes payantes, documentaires et magazines occupent 29 % du temps d'antenne.

Bénéficiant d'une exposition bien supérieure à la consommation du public, le documentaire est aussi le genre le plus aidé à la production. En 2012, 2 921 heures ont été aidées par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), selon le bilan 2012 du « Marché du documentaire » ³⁸, un niveau record, contre 768 heures pour la fiction et à peine 300 pour l'animation. Ainsi, plus de 56 % des heures de programmes aidés par le CNC sont des documentaires. Les chaînes de télévision ont aussi augmenté en 2012 leur apport au financement de 17,9 % par rapport à 2011 à 223 millions d'euros, couvrant en moyenne 51 % des devis.

Et pourtant, producteurs et documentaristes se sentent souvent maltraités par les diffuseurs. « Le blues du documentaire » titrait le cahier Radio-Télévision du Monde, le 17 juin 2013. Des producteurs y dénonçaient la « standardisation, l'industrialisation, la normalisation » du genre par des chaînes de télévision frileuses, refusant toute prise de risque hors des sentiers battus, tant en termes de sujets que de forme ³⁹.

Les échanges entre producteurs et auteurs d'une part, diffuseurs télévisuels de l'autre - en particulier France Télévisions, premier diffuseur et contributeur au financement du documentaire – au dernier Sunny Side of the Doc, à La Rochelle du 25 au 28 juin 2013, ont parfois été vifs.

L'étude présentée à cette occasion par la Scam (Société civile des auteurs multimedia) – selon laquelle « un téléspectateur qui veut voir des documentaires doit dormir très tard... ou ne pas dormir » – calcule que 74 % de l'offre documentaires de France 2 et 45 % de

³⁷ Voir « [Guide des chaînes numériques 2013](#) », Paris, CSA, DGMIC, CNC, A.C.C.e.S., SNPTV, 26 mars 2013.

³⁸ Voir « [Le marché du documentaire en 2012. Télévision et cinéma, production, diffusion, audience](#) », étude CNC, juin 2013.

³⁹ Jean-Baptiste de Montvallan, « Documentaire. Le royaume de l'uniforme » in « Le blues du documentaire », Paris, Le Monde, 16-17 juin 2013.

celle de France 5 sont diffusées après minuit ⁴⁰. Recensant les seuls « documentaires unitaires », dits « de création », et mélangeant inédits et rediffusions, cette étude a fait sortir de ses gonds Pierre Block de Friberg, directeur de l'antenne et des programmes de France 5, qui s'est emporté à la conférence de presse de la Scam au Sunny Side à La Rochelle le 26 juin 2013 : « Ça suffit. Ce n'est plus acceptable. On se bat pour exposer le documentaire ».

De son côté Fabrice Puchault, directeur de l'unité documentaires de France 2, a répondu à la Scam que : « la case "Infrarouge" démarre en moyenne à 22 h 49. Sauf actualité exceptionnelle qui prolonge les tranches d'information, il n'y a jamais d'inédits qui démarre après minuit sur France 2. Avec deux cases hebdomadaires, nous sommes la seule chaîne européenne à exposer autant le documentaire. Cela n'existe ni sur la BBC, ni sur la ZDF. » De son côté, l'Uspa (Union syndicale de la production audiovisuelle) a dénoncé l'explosion des documentaires « de société », dont le volume de production est passé de 900 à près de 1 700 heures de 2008 à 2012, au détriment de tous les autres genres : animaliers, historiques, scientifiques...

Le malaise vient aussi de la définition extensive du genre, qui fragilise le documentaire d'auteur. Par exemple, ce sont les chaînes nées avec la TNT (télévision numérique terrestre) en 2005 qui sont à l'origine de l'inflation des documentaires de société. Le nombre d'heures de documentaires de société qu'elles ont initiées a en effet plus que doublé, passant de 415 heures en 2008, selon le bilan du CNC, à près de 1 100 heures en 2012. En tête de cette tendance, NRJ 12 avec sa quotidienne « Tellement Vrai », rapides portraits de 20 minutes de personnages exposant leur problème : une agoraphobe, un obèse... Autre genre en vogue sur la TNT, l'investigation, qui consiste en fait à suivre des équipes policières : « 90' Enquêtes » sur TMC, « En quête d'actualité » ou « Au cœur de l'enquête » sur D8, « En quête d'action » sur W9, autant de magazines frisant la télé-réalité, qui ont obtenu le « label » documentaire leur donnant accès aux aides...

En mars 2012, dans Le Monde, Jean-Xavier de Lestrade, alors président de la Scam, constatait à propos de la définition du documentaire que « la définition officielle est si large que des reportages sans point de vue, très rapidement tournés, pour un coût très bas, obtiennent ce label. À tort. [...] En fait, le terme est tellement flou qu'il permet surtout à nombre de chaînes d'affirmer qu'elles remplissent leurs obligations de création quand elles ne produisent que des magazines » ⁴¹.

Si le volume de « documentaires » produits pour W9, NRJ12, D8 et TMC a augmenté de 454 % en 4 ans, la quasi-totalité de ces programmes est déclarée par leurs auteurs dans le genre « Reportages » auprès de la Scam, remarque l'Uspa. D'où la mise en chantier d'une réforme au soutien du genre, qui prendra davantage en compte les temps de tournage, montage... pour que le financement du CNC soutienne davantage les œuvres de création,

⁴⁰ « [Palmarès documentaire des diffuseurs. Temps d'antenne, horaires, rediffusions](#) », Scam, 26 juin 2013.

⁴¹ Jean-Xavier de Lestrade, « [Le documentaire télévisé ne s'arrête plus sur les silences](#) », propos recueillis par Martine Delahaye, Paris, Le Monde, 7 mars 2012.

que les reportages et interviews rapides, dont l'inflation peut finir par assécher le Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (Cosip).

La Scam comme l'Usipa reconnaissent que les chaînes publiques, France Télévisions et Arte, sont les meilleurs soutiens du documentaire de création. Leur apport à la production représente 64 % du total des apports des diffuseurs en 2012. Ce qui les rend incontournables et, du même coup, objets de toutes les critiques. Aux accusations de « formatage, d'interventionnisme » abusif sur les œuvres, Dana Hastier, directrice de l'unité documentaire de France 3, a répondu au Sunny Side of the Doc 2013 en revendiquant d'être « un éditeur de programmes, qui fait des choix. Le documentaire est le lieu du sens, de l'exigence et d'une haute responsabilité. Il n'y pas de formatage mais on se préoccupe du public envers lequel nous avons une responsabilité »⁴². Les diffuseurs revendiquent aussi la liberté de choisir la forme. Comme celle du documentaire « incarné », avec un présentateur ou animateur à l'antenne dont le spectateur suit les découvertes ou les expériences dans diverses contrées — « Rendez-vous en Terre inconnue » sur France 2 ou « J'irai dormir chez vous », ou encore « Nus et Culottés » sur France 5 —, qui doit faciliter l'accès au public et contribuer à l'identité de chaque chaîne. Mais ce format, pour certains auteurs, est une entrave à la création.

L'effort financier de France Télévisions et d'Arte en faveur du documentaire s'est renforcé ces dernières années, tout comme le soutien du Cosip dont les ressources progressaient. Mais la précarité et les restrictions du financement de l'audiovisuel public, la concurrence accrue qu'il affronte avec la multiplication de chaînes gratuites sur la TNT, les ponctions répétées de l'État sur le budget du CNC suscitent des inquiétudes pour l'avenir. La situation des chaînes thématiques payantes, spécialisées dans le documentaire — longtemps soutiens complémentaires mais indispensables au genre, fenêtres de liberté pour la création et terrains d'accueil pour jeunes réalisateurs — est elle aussi fragilisée, par la concurrence de chaînes gratuites plus nombreuses et de grands réseaux internationaux comme Discovery, National Geographic...

Autre nuage, la tendance au repli sur des sujets nationaux, y compris de la part de grandes chaînes publiques européennes, affecte le développement de grandes coproductions internationales.

Enfin, la notion de cinéma du réel, de documentaire d'auteur, que continuent à défendre les professionnels en France, est battue en brèche sur les marchés internationaux par une préférence pour des formats accrocheurs, qui privilégient le spectaculaire et le divertissement.

Comparativement moins coûteux à produire que d'autres genres, le documentaire devrait toutefois être moins impacté économiquement.

Politiques éditoriales des chaînes publiques

Pour les chaînes publiques, « le documentaire est un marqueur essentiel d'un certain lien avec le téléspectateur. On fait appel à son intelligence, on lui apporte un enrichissement

⁴². Conférence de presse France Télévisions, Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 26 juin 2013.

et une réflexion qui produit un retour sur lui-même, explique Fabrice Puchault, directeur de l'unité documentaire de France 2. Dans l'univers numérique où la concurrence est exacerbée, nous pensons que le documentaire a une valeur particulière, singulière »⁴³. L'inverse d'une mise en disponibilité du temps de cerveau, donc, et un signe distinctif pour les chaînes publiques.

• Arte : un genre prioritaire

Arte considère le documentaire comme un genre prioritaire. Il occupe 45 % de sa grille, soit quelque 80 heures de programmation par semaine, même s'il ne recueille que 30 % de l'audience. En 2012, la hausse du budget programmes d'Arte, autorisée par celle de la redevance, a été consacrée pour moitié au documentaire (soit 9 millions d'euros). Arte France a investi 42 millions d'euros dans ce genre en 2012 et la chaîne Arte, y compris sa composante allemande, 88 millions. Car, pour chaque case, France et Allemagne proposent chacune 40 % des programmes, les 20 % restants étant initiés au siège d'Arte à Strasbourg.

Arte accompagne, depuis sa naissance, le documentaire d'auteur. La case « La Lucarne », en fin de soirée le lundi, continue depuis sa création en 1997 à exposer la production indépendante d'auteurs du monde entier. Dans l'entreprise de rénovation de la chaîne engagée depuis l'arrivée à la direction de Véronique Cayla (janvier 2011)⁴⁴, l'ambition a été de « recouvrir toute la diversité du documentaire sur notre antenne » détaille Vincent Meslet, directeur éditorial d'Arte France⁴⁵. Les dix-neuf cases récurrentes programmées chaque semaine laissent place à une pluralité de formats : soirées « Théma » ou événementielles en première et deuxième partie de soirée (90 minutes ou 2 x 52 minutes), programmes plus courts comme les séries « Découverte » sur la nature du lundi au vendredi à 19 heures, unitaires, séries, collections. Pluralité des sujets et des formes aussi. Au Sunny Side of the Doc, lors d'un déjeuner de presse, Vincent Meslet a présenté les cinq piliers de l'offre documentaire d'Arte.

- **Les grandes signatures**, avec des films grand format et de « puissants regards d'auteurs », parfois coproduits avec la filiale Arte Cinéma. On a déjà vu en 2013 « Assistance Mortelle » de Raoul Peck, sur l'échec de l'assistance humanitaire en Haïti. On verra « L'image Manquante » de Rithy Phan, sur les khmers rouges, prix Un certain regard à Cannes, ou encore un film de David Teboul sur Brigitte Bardot, « BB par BB ».

- **La culture sous toutes ses formes**, le mercredi en deuxième partie de soirée, ou dans une nouvelle case ouverte en 2012 au documentaire culturel le dimanche à 16 h 30, ou encore dans des événements d'antenne (autour de Picasso à la rentrée 2013), l'offre tente de couvrir tous les arts et les styles. À la rentrée 2013, Arte annonce une série sur « L'Europe des écrivains » (9 x 52 minutes), un film sur la Beat génération de Jack Kerouac, une plongée au cœur du Mucem (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) à Marseille, un 52 minutes sur le chant lyrique, ou encore un grand film sur Verdi avec la soprano Nathalie Desay, « Passion Verdi ». La culture populaire est invitée le

⁴³ Propos recueillis par Isabelle Repiton, Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 28 juin 2013.

⁴⁴ Depuis septembre 2011, Arte France a réorganisé le documentaire en trois grandes unités : « Société et culture », Arts et spectacles » et « Découverte et connaissance ».

⁴⁵ Propos recueillis par Isabelle Repiton, Sunny Side of the docs, La Rochelle, 27 juin 2013.

samedi en deuxième partie de soirée, sous le label « Pop Culture », sous forme d'unitaires de 52 minutes ou de mini-séries en trois ou quatre volets, explorant la danse, le tatouage, Berlin et la techno...

- **Avec l'investigation**, particulièrement sur des sujets économiques, Arte s'attaque au défi de la mise en images d'enquêtes et de sujets complexes : de Goldman Sachs ou l'empire Mittal à l'évasion fiscale, en passant par le quotidien des traders, la dette, le commerce des armes, le scandale des déchets électroniques. Une nouvelle « revue documentaire » trimestrielle d'une heure trente en partenariat avec le magazine « Alternatives économiques » promet un déchiffrement de notions d'économie : chômage, croissance...

- **La science** a sa case hebdomadaire le jeudi soir à 22 h 30, mais la volonté éditoriale de faire connaître les dernières avancées de la recherche se traduit aussi par des programmations en première partie de soirée dans des soirées « Théma », telle celle consacrée à la fabrication de viande de synthèse (in vitro).

- **Le bimédia et le webdocumentaire**, « nouvelle frontière du documentaire » pour Vincent Meslet. Les plateformes Arte.tv, Arte Creative, Arte Future prolongent la plupart des documentaires avec des contenus additionnels, des inédits, des jeux... Depuis « Prison Valley » en 2010, « Alma, Une enfant de la violence » en 2012, Arte continue à expérimenter les nouvelles formes de narration pour le webdocumentaire. Cette création web plus libre constitue un vivier de nouveaux talents et de projets pour l'antenne.

La contrepartie de la diversité et de la largeur de l'offre d'Arte, souvent constituée de films unitaires, c'est le risque de manque de visibilité et de clarté. La chaîne s'efforce de proposer des rendez-vous réguliers (séries, collections) ou, au contraire, de créer l'événement autour d'un programme. Vincent Meslet met l'accent sur l'importance du « marketing » de la programmation. Ainsi pour « The Gatekeepers », réalisé par Dror Moreh, témoignage de six anciens chefs du Shin Beth, le service de sécurité israélien, nommé aux Oscars et coproduit par Arte, la chaîne a très largement communiqué, en amont de la diffusion (mars 2013).

Pour conserver sa singularité, Arte limite les acquisitions et préfère développer des coproductions internationales pour « explorer des sujets qui viennent moins naturellement du marché français », selon Vincent Meslet. Malgré les apports de l'Allemagne, qui réduit la nécessité du recours au marché international, « nous essayons de nous ouvrir avec une volonté timide mais tenace d'être une vraie source de coproduction », explique-t-il ⁴⁶.

• France Télévisions : un genre central

Sur France Télévisions, « le genre documentaire est central. Sa présence ne tient pas à une question d'obligation de quotas ou de contraintes. Il est au coeur de la notion même de service public, au coeur de la création. » déclare le « Manifeste pour le documentaire » édité par le groupe public en 2012 ⁴⁷. France Télévisions est le « champion » du

⁴⁶ Propos recueillis par Isabelle Repiton, Sunny Side of the docs. La Rochelle, 27 juin 2013.

⁴⁷ Voir « [Manifeste pour le documentaire. Le documentaire n'est pas un sujet mais une expérience](#) », Paris, France Télévisions, janvier 2012.

documentaire, assure Bruno Patino, son nouveau directeur général délégué aux Programmes, aux Antennes et aux Développements numériques, qui dressait à La Rochelle, au Sunny Side of the Doc 2013, le bilan 2012 du groupe public : 7 700 heures diffusées (+ 5 % par rapport à 2011), dont 830 en première partie de soirée (+ 33 %), 109 millions d'euros investis (+28,7 %) dans le financement de 1 045 heures. En 2013, au moment de renouveler son accord avec les syndicats de producteurs sur le documentaire, France Télévisions promet de maintenir le niveau de ses engagements, malgré les restrictions budgétaires.

Réfutant tout formatage sur la forme et sur le fonds, le groupe s'efforce néanmoins de donner une identité à chacune de ses chaînes. Il a mis en ligne dans un guide détaillé à l'usage des producteurs, sa politique documentaire, chaîne par chaîne ⁴⁸. La refonte de l'organisation du groupe a mis fin à la centralisation des unités par genre de programmes, et les responsables documentaires ont retrouvé une large autonomie, mais ceux de France 2, 3 et 5, notamment, se réunissent régulièrement et se coordonnent pour le traitement de grands événements, comme la guerre d'Algérie, la première guerre mondiale... Ainsi, sur 26 films diffusés en 2012 sur les antennes de France Télévisions autour de la guerre d'Algérie, « aucun n'était similaire à l'autre » affirme Fabrice Puchault.

- France 2 propose depuis 4 ans trois cases documentaires régulières : « Infrarouge » en seconde partie de soirée, sur la société française, « Grandeurs nature », avec des films animaliers le dimanche après-midi, et une dizaine de fois par an, des films « événements » en première partie de soirée. Après la série « Apocalypse. La 2ème guerre mondiale » (6 x 52 minutes), réalisée à partir d'archives inédites de la seconde guerre mondiale, en 2009 ⁴⁹, France 2 prépare une autre série « Apocalypse » sur la guerre de 14-18 (5 x 52 minutes), et une série sur « La Destruction des juifs d'Europe » (8 x 52 minutes) de William Karel.

Une centaine de documentaires inédits est ainsi diffusée chaque année, et sauf événement exceptionnel, avant minuit. « Soit plus qu'aucune chaîne européenne de la taille de France 2. Ni la BBC, ni la ZDF n'en font autant » souligne Fabrice Puchault ⁵⁰. Mais France 2 est un média de masse et l'objectif est clairement de toucher le plus large public. L'équation de France 2, c'est de réussir à « traduire la complexité du réel, tout en s'adressant à un large public » poursuit-il ⁵¹. Plus que le sujet, ce qui prime à ses yeux, c'est « le récit, le point de vue, la façon d'organiser des fragments du réel pour produire une histoire. C'est ce qui distingue le documentaire de l'information et lui donne une valeur patrimoniale ». Même si la frontière est parfois ténue, les documentaires présentés dans des magazines d'information comme « Envoyé Spécial » ne répondent pas aux mêmes attentes, aux mêmes codes et à la même appréhension du temps que ceux que propose l'unité documentaires de France 2, selon Fabrice Puchault. Si « Infrarouge », tourné vers la société française, est par nature peu ouvert à des coproductions internationales, celles-ci sont en revanche vitales pour « Grandeurs nature », alimentée à seulement 40 % par des

⁴⁸ Voir « [Guide des producteurs](#) », France Télévisions ».

⁴⁹ « [Apocalypse. 2ème guerre mondiale](#) », de Jean-Louis Guillaud, Henri de Turenne, Isabelle Clarke et Daniel Costelle, réalisée par Isabelle Clarke, coproduction CC&C - Ecpad, France 2, 2009.

⁵⁰ Déclaration au Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 26 juin 2013.

⁵¹ Propos recueillis par Isabelle Repiton, Sunny Side of the Doc. La Rochelle, 28 juin 2013.

achats. Les temps de tournage et de financement du documentaire animalier sont longs et, même à l'international, l'offre est réduite. « La BBC pour sa case « Natural World » en initie une douzaine par an. France 2 en cofinance treize ou quatorze » précise le directeur de l'unité.

Sur les grands événements de première partie de soirée, à condition qu'ils aient une envergure internationale, la coproduction internationale est aussi essentielle, vu l'ampleur, et donc les coûts, des projets. Ainsi, de nombreuses chaînes françaises et étrangères ont participé au financement de la première série « Apocalypse », aux côtés de France 2 : National Geographic Channels, NDR Norddeutscher Rundfunk, WDR, MDR, SWR, NHK, TV5Monde, RTBF, TSR, Planète... Des discussions sont en cours avec la BBC pour un projet sur l'esclavage.

Dans l'univers numérique, la place du documentaire ne peut plus se limiter à l'antenne. C'est un genre très regardé en télévision de rattrapage. Une case comme « Infrarouge » a vu son niveau de consultation en catch-up tv (télévision de rattrapage) progresser de 100 % au 1er semestre 2013. France 2 veut aussi développer les relais sur d'autres médias dans le cadre de partenariats, comme elle le fait avec France Culture pour « Au bonheur des riches » (2 x 70 minutes), série tirée des travaux des sociologues Monique et Michel Pinçon, ou avec Europe 1 pour la série de Laëtitia Moreau, « Génération Y » (2 x 70 minutes, sur : devenir adulte dans la France des années 2010). D'autre part, pour prolonger l'expérience du téléspectateur sur les réseaux sociaux, France 2 va systématiser les invitations à tweeter en direct pendant la diffusion de ses documentaires, avec les producteurs et réalisateurs.

Sur les grands projets de première partie de soirée qui se construisent sur une longue durée, la chaîne finance une partie du développement. Ce n'est pas le cas systématiquement pour « Infrarouge ». Mais pour explorer de nouvelles écritures, France Télévisions lance à l'automne 2013 un concours de formats courts en ligne, dont les lauréats seront diffusés dans « Infrarouge » et pourront éventuellement signer une convention de développement pour un projet.

- **France 3** a fait de l'histoire contemporaine son champ privilégié, en matière documentaire, avec trois cases : « Histoire immédiate », « La Case de l'Oncle Doc » et « Docs interdits », principalement réservée à des unitaires d'auteur. Repoussée le lundi à 23 heures en mars 2013 après l'allongement du « Soir 3 », la case des « Docs Interdits » retrouve à la rentrée 2013 une programmation moins tardive en seconde partie de soirée, le vendredi, après un « Thalassa » écourté. Au total, une centaine d'inédits sont ainsi proposés chaque année au téléspectateur.

Une quinzaine de fois par an, France 3 programme une soirée spéciale avec 3 heures de documentaires en continu sur un thème de l'histoire politique récente. Après « Nicolas Sarkozy , les secrets d'une présidence » (documentaire de Franz-Olivier Giesbert réalisé par Laurent Portes, diffusé en mai 2013 dans la case « Histoire immédiate »), ou « DSK, l'Homme qui voulait tout » (documentaire de Gérard Miller et Anaïs Feuillette, diffusé en mars 2013 dans « Histoire immédiate »), France 3 explore à la rentrée 2013 l'an II de François Hollande, l'affaire Cahuzac, Bernard Tapie, « Ces soirées peuvent rassembler 2 à 3 millions de téléspectateurs. Les auteurs et réalisateurs doivent nous aider à être accessible au public. Tout n'est pas diffusable en prime time et d'ailleurs on reçoit assez

peu de projets destinés à ce créneau, les auteurs ont peur du "prime" » commente Dana Hastier, directrice de l'unité documentaire de la chaîne ⁵².

Histoire politique, grands événements de l'histoire contemporaine (commémoration de la guerre de 14 à venir), grandes sagas industrielles (après Renault, Citroën, viendra la famille Dassault), France 3 inaugure à la rentrée 2013 un nouvel axe éditorial : une « radioscopie de la France », à travers l'inégalité de ses territoires – entre les vingt-cinq grandes agglomérations françaises où vivent 40 % de la population et le reste du pays, invisible – qui crée de « Nouvelles fractures sociales » (90 minutes, produit par Christophe Nick). Une problématique que Dana Hastier aimerait décliner en collection. La France, ce sont aussi ses villes nouvelles (« Chanteloup les Vignes », 2 x 70 minutes), ou « Le Scandale de la France mal Logée ».

Les critiques récurrentes sur l'absence de prise de risque des chaînes sont, pour Dana Hastier, « insupportables. On n'est pas politiquement correct en abordant les fractures sociales, l'histoire de la collaboration... Certes, nous sommes plutôt franco-français. Nous devons répondre aux attentes d'un public plutôt populaire. Mais on prend des risques, nos audiences, inégales, le montrent. Sur vingt-deux soirées de "prime time" programmées, un tiers ont fait une audience inférieure à la moyenne de la chaîne. Notamment, celles consacrées au Printemps arabe ou à Obama. En faisant principalement des unitaires, et quasiment pas de séries, nous faisons travailler davantage d'auteurs. Et on a fait émerger de nouveaux auteurs, comme Virginie Linhart, Hugues Nancy... ». Dana Hastier reconnaît que la chaîne est plus directive quand il s'agit d'un documentaire pour le prime time, notamment pour rendre le commentaire plus compréhensible à un large public. Une contrepartie à l'engagement financier de la chaîne : sur un investissement de 23 millions d'euros en 2012 pour le documentaire, France 3 module son apport selon les cases de diffusion. Il va de 250 000 à 400 000 euros pour le prime time à 120 000 - 150 000 pour un 52 minutes de deuxième partie de soirée.

Par son positionnement, France 3 ne cherche pas systématiquement les coproductions internationales, qui se limitent à quelques projets, avec la BBC, PBS ou la NHK (pour des films sur Hiroshima, le 11 septembre, le nucléaire). À l'heure où un peu partout dans le monde, les télévisions publiques sont confrontées à des difficultés financières, ces collaborations, même occasionnelles, sont à ménager. « Nous avons envie de garder des relations avec la NHK » commente Dana Hastier.

L'antenne nationale nourrit aussi sa « Case de l'oncle Doc », qui, le lundi soir après le « Grand Soir 3 », à la rentrée 2013, propose de la production des régions de France 3. Autour de l'histoire, celle du patrimoine, de la société... les régions de France 3 investissent plus de 10 millions d'euros dans la production de quelque 250 documentaires de 52 minutes chaque année, et en diffusent six jours sur sept, soit au total plus de 5 500 heures par an.

- **France 5**, chaîne généraliste du documentaire, est le premier diffuseur national de ce genre qu'il aborde dans toute sa diversité. La chaîne y consacre 48 % de sa grille, soit 4 212 heures diffusées, une hausse de 16 % de la programmation en « prime time » en

⁵² Propos recueillis par Isabelle Repiton, Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 26 juin 2013.

2012, dont 320 heures produites et 436 achetées. « L'engagement de France 5 en faveur du documentaire est sans faille » insiste Caroline Béhar, responsable de l'unité. (Lire son interview dans ce dossier ⁵³).

- France Ô est devenue, avec 1 500 heures de documentaires programmées en 2013, le deuxième diffuseur du genre, avec une offre alternative et complémentaire à celle des autres chaînes du groupe public, dont elle est la dernière née. Sa ligne éditoriale est inscrite dans son « ADN ultramarin : c'est l'ouverture sur le monde » a expliqué Gilles Camouilly, directeur de l'Antenne et des Programmes. « Notre volonté est de faire du documentaire un outil stratégique de développement de la chaîne. Nous avons multiplié par trois notre budget documentaire en deux ans. Il atteint près de 4 millions d'euros et représente 15 % du coût de la grille » ⁵⁴. La chaîne a préacheté une centaine de documentaires en 2012.

Une nouvelle case, le samedi, présentée par Laurent Bignolas, « Ô Bout du Monde », magazine documentaire consacré à des quêtes d'aventuriers comme Maud Fontenoy ou Philippe Poupon, vient s'ajouter à la rentrée 2013 aux cinq rendez-vous hebdomadaires déjà présents. « Archipels » et « Outre-mer en Doc » sont les vitrines en métropole de la production des Dom-Tom, diffusées sur les neuf chaînes Première (Martinique 1ère, Guadeloupe 1ère...), qui ont succédé aux chaînes RFO avec le déploiement de la TNT fin 2010 dans les Dom-Tom. Mais les autres cases, autour de l'aventure (« Les Aventuriers d'explô »), de l'enquête (« Investigations »), des cultures métissées (« Ô Mix ») accueillent des productions de toutes provenances que France Ô initie en coproduction ou préachat.

Offre alternative au sein du groupe France Télévisions, France Ô enquête à l'extérieur de l'hexagone, par exemple avec une collection sur « Les Villes violentes » à la rentrée 2013 (Bangkok, Chihuahua, Lagos, Marseille, 4 x 52 minutes).

L'approche de France Ô est aussi événementielle : en juin, une soirée continue a été réservée au centenaire d'Aimé Césaire. Référendum en Nouvelle-Calédonie en 2014, nuit du Festival du film documentaire océanien : autant d'événements inscrits dans l'agenda documentaire de France Ô.

La coproduction internationale est un « défi que France Ô va essayer de relever » dit son dirigeant. Les chaînes Première en outre-mer s'efforcent déjà de s'ouvrir à leur bassin régional : des coproductions sont lancées avec les Iles Samoa, la Papouasie-Nouvelle-Guinée, le Brésil (autour du football et de la coupe du monde..). France Ô a coproduit avec la société chinoise CICC un 52 minutes sur le design, « Designed in China » (diffusé le 11 février 2013). Cette prise de contact a débouché sur un accord plus large entre France télévisions et la télévision chinoise CCTV.

Un nouveau chantier attend les chaînes d'outre-mer : celui de l'exploitation de leurs archives, jusqu'ici conservées dans les stations, et actuellement en cours de catalogage et de numérisation avec l'Ina (Institut national de l'audiovisuel). Pour mettre en écriture des projets qui racontent l'histoire des outre-mer avec cette nouvelle ressource, une consultation va être engagée.

⁵³ Voir dans ce même numéro l'interview recueillie par Isabelle Repiton : « France 5 : chaîne grand public de tous les documentaires », entretien avec Caroline Behar, E-dossiers de l'audiovisuel « Le documentaire, un genre multiforme, septembre 2013.

⁵⁴ Point presse au Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 26 juin 2013.

- **France Tv Nouvelles Écritures** : créée en 2011, pour « expérimenter des histoires correspondant aux nouveaux usages », selon son responsable, Boris Razon, la direction des Nouvelles Écritures et du Transmédia de France Télévisions est le laboratoire de formes nouvelles du groupe public, sans frontière de genre : fiction, magazine, animation et documentaire y sont bienvenus. Pour combler le retard du groupe dans ce domaine, par rapport à Arte par exemple, un budget conséquent de 4 millions d'euros par an, dont 1,5 pour le documentaire, a été attribué à cette unité constituée d'une équipe de treize personnes. Le webdocumentaire est l'aspect le plus expérimental de son activité, qu'elle développe de façon autonome. Elle en coproduit quatre à cinq par an. « L'enjeu n'est pas l'audience mais de comprendre et d'identifier les usages de demain » commente Boris Razon, les ressorts de narrations non-linéaires, interactives, qui ne pourraient être racontées sur une antenne ⁵⁵. Ce qui n'interdit pas d'en tirer un documentaire pour l'antenne : ce fut le cas en 2012 pour « La Campagne en vélo », un « road movie sur les réseaux sociaux » coproduit par France TV Nouvelles Écritures, Rue 89, France Bleu et Playprod ⁵⁶, qui s'est décliné en film de 52 minutes dans la case « Infrarouge » de France 2.

Les événements transmédia autour d'une programmation événementielle sur les antennes constituent un autre volet de l'activité de l'unité. Ainsi, le 25 novembre 2012, à l'occasion de la Journée contre les violences faites aux femmes, France Télévisions a diffusé deux documentaires, « Viol, double peine » sur France 5 et « Viol, elles se manifestent » sur France 2. Pour accompagner cette diffusion, une plateforme web Viol, les voix du silence ⁵⁷, a été mise en ligne le 19 novembre 2012, comme un appel à témoignage. Un livre a été édité à partir des quelque 1 500 témoignages recueillis. Le groupe veut multiplier ce type de plateformes de témoignages et prévoit de réaliser quatre à huit opérations transmédia par an.

Il développe par ailleurs des outils plus « industriels » d'accompagnement des documentaires des antennes :

- en amont de la diffusion, un blog édité sur Francetv.info, pour rassembler une communauté autour d'un sujet, nourrir le travail documentaire et anticiper les questionnements de l'audience ;
- en aval, l'édition d'un livre numérique, distribué au prix de 3 euros par France Télévisions Distribution, avec les contenus vidéo du documentaire, enrichis de textes, images... L'ambition est de créer une « encyclopédie numérique des savoirs et de l'actualité ». Après quelques pilotes en 2013, Boris Razon compte faire monter en puissance ce dispositif : une quinzaine en 2015, une trentaine par an ensuite.

• **TV5 : soutenir le documentaire francophone**

TV5 fait aussi la part belle au documentaire, indissociables des missions de télévision publique. Avec des moyens bien plus limités qu'Arte et France Télévisions, le soutien de la chaîne francophone, associée par exemple à une télévision locale du câble, peut permettre à quelques films, qui sans elles n'auraient pas vu le jour, d'exister.

⁵⁵ Propos recueillis par Isabelle Repiton, Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 26 juin 2013.

⁵⁶ Voir le site « [La campagne à vélo](#) », France Tv Nouvelles Écritures.

⁵⁷ Voir le site « [Viol, les voix du silence](#) », France Tv Nouvelles Écritures.

Pour diffuser un documentaire par jour, TV5 s'approvisionne pour moitié auprès des chaînes francophones qui la composent (France Télévisions, Arte, RTBF/Radio Télévision belge francophone, RTS/Radio Télévision suisse, Télé Québec et Radio Canada) et, pour une autre moitié, par des acquisitions ou des préachats (environ soixante-dix par an), le plus souvent en deuxième fenêtre de diffusion. Sur un coup de cœur, la chaîne soutient seule un projet dont elle sera le premier diffuseur, mais avec une enveloppe globale d'1 million d'euro par an pour le documentaire, cela reste l'exception et l'apport sera modeste.

De son poste d'observation privilégié de la production documentaire francophone, Louis-David Delahaye, responsable des documentaires et programmes courts de TV5, fait deux constats⁵⁸ : les Français produisent beaucoup plus que les autres, et chaque pays fait surtout des documentaires sur lui-même. La case du samedi soir « Cousinades », qui expose les « pépites » de la production francophone, permet à TV5 de programmer des documentaires de société ancrés dans un pays. Car, le plus souvent, cette chaîne généraliste grand public à diffusion mondiale s'attache à des sujets d'intérêt mondiaux (la drogue...), à l'histoire, aux thèmes de la découverte et du voyage, et par vocation, exclusivement à des productions francophones.

Largement consommée sur le Web par des francophones ou francophiles du monde entier, TV5 concentre ses efforts sur cinq à dix webdocumentaires et un gros projet transmédia par an, avec un budget de l'ordre de 40 000 euros par an. En 2012, par exemple, la société de production Narrative a confié des caméras à de jeunes Algériens pour un webdoc intitulé « Un été à Alger », à partir duquel un unitaire de 52 minutes a été monté pour l'antenne de TV5. Autour d'un documentaire sur la construction d'un barrage en Ethiopie, un projet est en cours sur la thématique des « Femmes et l'eau », avec le Web, l'antenne, et Terriennes, le site internet de TV5 consacré à la condition des femmes dans le monde. Terriennes propose une sélection de documentaires sur la condition des femmes, qui restent en ligne bien après leur diffusion sur l'antenne⁵⁹. Autour de Versailles, et de l'histoire d'objets du château, c'est un webdocumentaire entièrement réalisé en interne qu'a produit TV5 et les soixante-dix vidéos qu'il contient sont autant de modules courts (2 minutes), diffusés à l'antenne.

Désormais identifiée pour cette politique de webdocumentaire, TV5 reçoit deux à quatre projets par semaine. Sur le Web, elle s'associe parfois avec Arte, par exemple en créant un site sur les indépendances africaines, qui bénéficie de la visibilité internationale de TV5.

• LCP-Assemblée nationale et Public Sénat : une programmation ambitieuse

LCP-Assemblée nationale (LCP-AN) et Public Sénat ont elles aussi une programmation de documentaires ambitieuse, considérée comme complément indispensable au flux de l'information politique qu'elles diffusent aux citoyens. « Face au vertige de l'information en continu, les documentaires imposent cette distance nécessaire pour une nouvelle expérience du réel. Ainsi, l'écriture documentaire vient indispensablement renforcer les

⁵⁸ Propos recueillis par Isabelle Repiton, Paris, 3 juillet 2013.

⁵⁹ Voir « [Terriennes. Le premier portail dédié à la condition des femmes dans le monde](#) ».

moyens d'expression et de connaissance proposés à l'antenne à travers les journaux, les magazines et autres débats » explique LCP-AN, la chaîne de l'Assemblée nationale.

Depuis septembre 2013, LCP-AN programme un documentaire chaque jour en « prime time », sauf le mercredi : histoire contemporaine le lundi, politique le mardi, société et économie le jeudi, International le vendredi suivi d'une case « Grand Écran » (documentaire et débat). En tout, elle programme huit documentaires différents par semaine, rediffusés quatre ou cinq fois chacun sur une période de quarante jours, la multidiffusion étant la règle pour les chaînes du paysage audiovisuel dit de complément. 70 % sont des achats, presque exclusivement sur des catalogues de productions françaises. Le budget achats a donc quasiment doublé avec le renforcement de la programmation en première partie de soirée et l'enveloppe globale consacrée au documentaire (achat, préachat, coproduction) passe de 190 000 à quelque 230 000 euros. LCP coproduit, parfois avec des chaînes locales ou thématiques (Télé Essonne, Clermont Première, Télé Toulouse, ou Histoire, toute l'histoire...) environ quinze projets par an dont elle s'assure la première diffusion et qui lui permettent d'afficher sa propre ligne, et en préachète autant, en deuxième diffusion, derrière FranceTélévisions, Arte, Planète...

Isabella Pisani, responsable des documentaires chez LCP revendique de coproduire des projets sans aucun « formatage », sans demander, comme les grandes chaînes, un rythme accrocheur dès les cinq premières minutes. D'un film tourné en immersion chez Pôle emploi en Seine-Saint-Denis, à une plongée dans la post révolution lybienne, « Misrata An zéro », en lybien sous-titré, LCP, comme certaines chaînes locales, laisse aux auteurs une liberté que les grandes chaînes n'autorisent pas. Mais si elles offrent un débouché à des projets dont d'autres n'ont pas voulu, leurs ressources sont modestes. LCP investit au mieux 12 000 euros sur un projet – soit dix fois moins que les grandes chaînes publiques – , « au producteur d'aller ensuite trouver d'autres partenaires » poursuit Isabella Pisani ⁶⁰.

C'est rarement Public Sénat, l'autre chaîne parlementaire, qui a une ligne éditoriale proche mais avec laquelle LCP-AN ne coproduit qu'exceptionnellement un projet. Pour « Le docu-débat » du samedi à 22 heures, Public Sénat achète ou coproduit une cinquantaine de documentaires par an dont des inédits d'auteurs, sur des problématiques qui font partie de l'actualité ou du débat public. La série « Attention Grands travaux », produite par la société Point du Jour, revient sur le terrain d'un grand chantier pour en étudier les impacts. Avec la case « Les dessous de la mondialisation », série documentaire de 29 minutes, Public Sénat a élargi son offre à la rentrée 2012.

Chaînes privées gratuites et documentaires à définition variable...

Essentiel à l'identité des chaînes publiques, le documentaire l'est beaucoup moins pour les chaînes commerciales comme TF1 et M6, qui mettent dans ce genre des programmes très divers et ne lui dédient pas de cases spécifiques.

⁶⁰ Entretien téléphonique avec Isabelle Repiton. 26 juillet 2013.

• TF1 : le documentaire de création en recul

En 2011, dernier chiffre disponible certifié par le CSA, TF1 a consacré 1 010 heures à la diffusion de magazines et documentaires (source Bilan TF1 CSA 2011 ⁶¹). Si ce volume était en progression par rapport à 2010 (931 heures), il englobait aussi bien les magazines de la rédaction tels que « Reportages » ou « 7 à 8 », que des documentaires au sens strict comme ceux de la collection « Histoires naturelles »... diffusés au cœur de la nuit.

Si l'on s'en tient au documentaire de création, TF1 a déclaré auprès du CSA un volume de 243 heures, qui comprend la série « Baby Boom », qui consiste à filmer 24 heures sur 24 le quotidien d'une maternité, dans un style à la frontière du documentaire et de la télé-réalité, et est diffusée chaque semaine, sur plusieurs mois, vers 23 heures. Mais selon le CNC, qui définit plus strictement le documentaire de création, le volume horaire de documentaires aidés par le Cosip commandés par TF1 est en recul pour la deuxième année consécutive en 2012, à 25 heures dont 23 en tant que premier diffuseur (contre 28 heures, toutes en tant que premier diffuseur en 2011). L'apport financier a lui aussi reculé à 2,5 millions d'euros (-9,3 %), c'est-à-dire 1,1 % des investissements de l'ensemble des chaînes nationales gratuites en 2012.

En s'en tenant à une définition large du documentaire, TF1 affirme avoir « profondément fait évoluer son offre de magazines et documentaires au cours des dernières années. L'antenne a poursuivi et développé la diffusion des documentaires diffusés dans les magazines « Appel d'urgence », « 7 à 8 » ou encore « Reportages », dont la durée est passée de 26 à 90 minutes hebdomadaires en début d'année 2013. Et TF1 intègre désormais de nouvelles formes de narration documentaire telles que « Baby boom », dont la deuxième saison a été diffusée en septembre 2012 et est d'ores et déjà reconduite pour 2013 ».

• M6

En 2012, M6 a diffusé 148 heures de documentaires unitaires, auxquels il faut ajouter tous les documentaires intégrés dans les 1 000 heures de magazines tels que « Zone Interdite » (60 heures), Capital (88 heures), « Enquête exclusive » (52 heures), « 66 minutes »... En production totale, les documentaires ont représenté un investissement annuel d'environ 23 millions d'euros pour la chaîne M6.

S'agissant des investissements déclarés au CNC pour l'année 2012, M6 a financé 123 heures de documentaires aidés, pour un montant de 12,3 millions d'euros en 2012. Le bilan du CNC 2012 précise que M6 travaille avec vingt-deux producteurs, dont vingt et un indépendants qui fournissent 93,5 % des heures déclarées.

De l'expérience en immersion de « Zita dans la peau de ... » une obèse, un vétérinaire, une naturiste.. à des sujets d'actualité politique, comme le film de la journaliste Mélissa Theuriau et de la réalisatrice Ghislaine Buffard sur les électeurs du Front national, dans le magazine « Zone Interdite », la ligne éditoriale oscille entre sujets de sociétés et reportages liés à l'actualité.

⁶¹ Voir « Bilan de la société TF1 - Année 2011 », CSA, 28 septembre 2012.

Mais M6 monte de loin en loin de grands événements documentaires. Ce fut le cas en histoire en 2011, avec « Hitler la folie d'un homme », ou « 50 ans qui ont changé notre quotidien, de la petite épicerie aux courses sur Internet ». En 2013, elle s'attaque à un grand sujet scientifique, l'origine de l'homme, revisité par les dernières découvertes archéologiques et scientifiques. « First Man » (Premier homme), en 90 minutes ou 2 x 45 minutes, sera la première grande coproduction documentaire internationale de M6, avec notamment la télévision chinoise CCTV, dotée d'un budget de 5,5 millions d'euros. La part d'investissement de M6, « très importante » demeure confidentielle. Tourné entre janvier et février 2014 en Afrique du Sud et en Chine, pour une mise à l'antenne en 2015, le film fait appel à des technologies innovantes mélangeant images 3D, capture de mouvements et prise de vues réelles de comédiens jouant les premiers hommes et leur évolution sur 15 millions d'années. Cet événement se déclinera sur d'autres émissions de M6, avec un numéro spécial du magazine scientifique « e= M6 », des prolongements transmédia, des émissions sur d'autres chaînes du groupe (6Ter..).

• TMC, W9, NRJ12, D8 : documentaires ou reportages ?

Les autres chaînes hertziennes nationales (TMC, W9, NRJ12, D8), on l'a dit (voir la partie 1 « Quelle place pour le documentaire à la télévision ? »), si elles ont multipliés par quatre leur volume de production en 4 ans, diffusent essentiellement du documentaire qui relève du reportage autour d'enquêtes policières ou de thèmes de sociétés traités sur le ton du divertissement (« Factual entertainment »).

- **W9 (groupe M6)** a ainsi diffusé en 2012, 111 heures de documentaires et 660 heures de magazines et documentaires dont, dans cette seconde catégorie, « Enquête d'action » : 354 heures, « Encore + d'action » : 46 heures ; « Enquêtes criminelles » : 127 heures ; « Vies Croisées » : 22 heures.

- Et **6Ter**, la dernière née du groupe M6 fin 2012, approche le genre documentaire par le prisme qu'affectionne le groupe : les reportages insérés dans des magazines avec « Secrets de Fabrication », magazine de consommation, et « Xplora », magazine de découverte.

- Quant à **RMC Découverte** (groupe Nextradio), elle aussi née sur le réseau hertzien fin 2012, conventionnée comme une chaîne documentaire, elle doit consacrer 75 % de sa grille à ce genre. Elle revendique une ligne éditoriale de « Factual Entertainment », sur les thématiques « Histoire & Investigations », « Sciences & Technologies », « Aventures & Animaux », « Voyages & Art de vivre », « Real Life ». Avec « style de narration plutôt anglo-saxon » explique Guénaelle Trolly, directrice des programmes et de l'antenne⁶², qui s'écarte donc du documentaire de création à la française. Dotée d'un budget programmes de 14 millions d'euros par an, depuis son lancement, ce sont des achats sur des catalogues britanniques, américains, mais aussi belges, suisses, français, qui ont alimenté la grille avec des séries spectaculaires, disponibles en grands volumes, pour les diffuser à un rythme quotidien, comme « Billy L'exterminateur » (expert en dératisation, désinsectisation...), « L'Enfer des prisons », « Top Gear » (sur les voitures, diffusée depuis 30 ans sur la BBC).

⁶² Propos recueillis par Isabelle Repiton, Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 28 juin 2013.

Progressivement, elle augmentera ses volumes de préachat auprès de producteurs français, pour remplir ses obligations, et au-delà, assure la dirigeante. Pour la saison 2013-2014, une quinzaine d'heures de production ont ainsi été lancées, avec un apport de la chaîne allant de 40 à 80 000 euros pour un 52 minutes, comme « En Route » (Bo Travail), tour du monde d'une globetrotteuse, « Matricule Canin » (les chiens policiers) ou « Le Grand stade de Lille », produits par Docland Yard, la filiale de Gédéon Programmes dédiée à la production de séries et magazines documentaire à faible coût.

Canal + : des documentaires de prestige sur la TV payante

En tant que chaîne premium, Canal+ s'efforce de proposer à ses abonnés des documentaires de prestige. Ainsi, environ une fois par mois, elle programme un « événement » documentaire en « prime time ». « Comprendre le monde, donner la parole à ceux qui le font avancer, engager les spectateurs dans une expérience participative » sont les lignes de force de cette programmation, expliquait Christine Cauquelin, responsable des documentaires, au Sunny Side en juin 2013.

La diffusion du documentaire sur « Le Grand gaspillage alimentaire » en octobre 2012, autour de laquelle Canal+ s'est associé à des opérations de sensibilisation (comme une Disco Soup géante sur le parvis de l'Hôtel de Ville à Paris), s'inscrivait parfaitement dans cette ambition. Dans la lignée de « Yougoslavie Suicide d'une nation », de Brian Lapping que Canal+ coproduisait en 1995 avec la BBC, la chaîne poursuit le décryptage de l'histoire immédiate du monde, avec « Irak, 10 ans après », produit par Brian Lapping et Norma Percy, qui a nécessité quatre ans de travail.

Mais les « prime-time » documentaires de Canal+ se penchent aussi sur la France, avec des sujets autour des élections, du Made in France, traité à travers une expérience de consommation 100 % Made in France. Expérience encore d'improvisation en milieu scolaire, pour traiter des blocages de la société française : « Liberté , égalité improvisée », avec Jamel.

Les secondes parties de soirée sont « notre laboratoire, où l'on fait des essais » poursuit Christine Cauquelin ⁶³, comme regarder vivre des enfants dans une cour d'école maternelle (« C'est pas du jeu »), saisir l'opportunité des résultats du football féminin pour mettre à l'antenne le documentaire « Un vrai sport de gonze » ou de la sortie du film « Les Kaïra » pour traiter en documentaire de la culture « caillera ».

Chaque dimanche après-midi, Canal+ emmène les foyers abonnés à la découverte d'un pays, avec l'un des treize aventuriers des « Nouveaux explorateurs », rediffusés tous les jours de la semaine à 13 heures, à destination d'un public familial.

Le soutien de Canal+ aux longs métrages de cinéma inclut aussi des préachats de documentaires, qui trouvent place à l'antenne un an après leur sortie en salle. C'est le cas de « Sugar Man » sur le musicien Rodriguez, sortie en 2012 ou de « Free Angela » (sur Angela Davis). En 2012, la chaîne a diffusé 23 longs métrages documentaires. Seule Arte a fait plus (58).

⁶³ Conférence de presse au Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 26 juin 2013.

Thématiques documentaires, chaînes locales : des économies sous pression, des soutiens au genre

Les « petites chaînes », qu'elles soient thématiques payantes ou locales, contribuent à la vitalité du genre, par exemple en permettant à de jeunes réalisateurs de faire un premier film, en apportant un complément de financement vital même s'il est réduit. Parmi elles, Planète+ bénéficie de l'ancienneté historique et de l'adossement au groupe Canal+, plus tourné vers le documentaire exigeant que d'autres groupes proposant des chaînes thématiques.



Source : « Guide des chaînes numériques 2013 », Paris, CSA, DGMIC, CNC, A.C.C.e.S., SNPTV, 26 mars 2013.

• Planète + et ses déclinaisons : innover pour exister dans l'univers payant

Planète + et ses déclinaisons, Planète Justice, Thalassa, No limit, ainsi que la chaîne Seasons, forment le pôle des « Chaînes découvertes du groupe Canal + ». Leur équation, résume le directeur du pôle, Olivier Stroh : « continuer à exister dans l'univers payant, aux côtés de concurrents américains déployés à l'échelle mondiale (Discovery et National Geographic), et d'une offre de chaînes gratuites de plus en plus foisonnante »⁶⁴. Pour la résoudre : innover.

« Les préachats doivent nous aider à mener ce combat, nous servir de vitrines. Nous mettons donc de gros moyens sur un ou deux projets par an et nous essayons de trouver de nouvelles écritures » poursuit Olivier Stroh. À budget constant, Planète+ a décidé de soutenir moins de projets (quinze à vingt par an, au lieu du double avant) mais avec un apport plus important (90 à 120 000 euros par film, voire davantage dans certains cas).

⁶⁴ Conférence de presse au Sunny Side of the Doc, La Rochelle, 26 juin 2013.

Ainsi, la vie de J. Edgar Hoover, le patron du FBI de 1924 à 1972, déjà traitée dans un documentaire de National Geographic, sera-t-elle racontée sur Planète+ sous forme d'une adaptation du livre « La Malédiction d'Edgar » (2005), réalisée par l'auteur lui-même, Marc Dugain, qui qualifie le film qui sera mis à l'antenne en octobre 2013, de fiction « documentée ». Autre projet phare, « Une journée dans la vie d'un dictateur » (Maria Roche Production), replace plusieurs dictateurs dans les décors réels de leur vie, pour saisir leur intimité au quotidien. « Pour ces préachats pour une première fenêtre de diffusion, nous passons systématiquement une convention de développement » assure Olivier Stroh, qui espère, avec ce temps de développement, « libérer producteurs et réalisateurs de l'autocensure qu'ils ont intégrée pour se couler dans les attentes des chaînes ».

Les petites sœurs de Planète+, Planète Justice ou No limit, face à la pression des chaînes gratuites de la TNT, ont du mal à se distinguer. Elles ne programment presque plus d'unitaires, mais uniquement des séries documentaires, souvent incarnées, en immersion dans un tribunal, un commissariat, une gendarmerie... L'accord conclu en avril 2013, entre le Groupe Canal + et le groupe américain A&E (137 chaînes dans le monde), va leur permettre un approvisionnement prioritaire en programmes de A&E. Seasons, au contraire, destinée à un vrai public de passionnés de chasse et de pêche, finance presque tout de ce qu'elle met à l'antenne, sans faire d'acquisitions.

• TF1 et AB Group : la logique du bouquet thématique

À côté des Américains Discovery Channel et Fox (National Geographic et Voyage), et de Canal+, deux autres groupes français éditent un bouquet de chaînes thématiques à dominante documentaire : TF1 et AB Group. La mécanique des grilles des chaînes thématiques passe par la multidiffusion d'un même programme. Cela réduit le besoin en approvisionnement d'inédits. Mais l'économie réduite de ces chaînes leur interdit de lancer des productions ambitieuses. Leur investissement annuel en production pour des commandes destinée à une fenêtre de première ou deuxième diffusion, n'atteint pas le 1 million d'euros pour quelques dizaines d'heures par an.

- **Le pôle Découverte du groupe TF1** est constitué d'Histoire, StyliA (art de vivre) et Ushuaïa TV (consacrée aux beautés de la planète et à la découverte des peuples). Cette dernière, dont la grille est à 70 % en haute définition, a cofinancé 48 heures de programmes en 2012 selon le bilan du CNC (une centaine selon le groupe TF1).

- **Le groupe AB**, avec cinq chaînes documentaires sur les dix-sept qu'il édite – Animaux, Chasse et Pêche, Encyclo, Escales et Toute l'histoire – s'approvisionne surtout sur des catalogues étrangers. Il produit aussi autour de 80 documentaires unitaires par an dont les budgets globaux ne dépassent pas 100 000 euros. Ces dernières années, selon Richard Marocco⁶⁵, directeur des chaînes AB, la concurrence de Discovery et National Geographic, qui émettent depuis Londres et ont moins de contraintes (quotas de diffusion de programmes européen, de production...), rend la situation de ses chaînes plus difficiles. À la concurrence pour l'audience, s'ajoute la « bagarre pour acheter les meilleurs programmes » sur le marché international. Si ces chaînes vivent, leur présence est

⁶⁵ Entretien téléphonique, juillet 2013.

toutefois nécessaire pour convaincre les distributeurs (CanalSat, câble, opérateurs de télévision par Adsl) de reprendre le bouquet de chaînes AB dans leur offre et les abonnés d'y souscrire et pour avoir une offre complète. Et de temps à autre, un documentaire permet de faire du « buzz » et de l'image.

- **Les locales : petits moyens, grande liberté éditoriale**

Malgré leurs moyens limités certaines chaînes locales remplissent aussi une fonction de contribution à la vitalité et à la diversité du genre. Et, en contractant des contrats d'objectifs et de moyens avec les collectivités locales, ces chaînes soutiennent la filière audiovisuelle en région, permettant à des sociétés de production de se développer notamment autour du documentaire ⁶⁶.

En 2012, 43 diffuseurs locaux ont investi 9,4 millions d'euros dans la production de 383 heures de documentaire dont 294 en tant que premiers diffuseurs, selon le CNC. Ces chaînes locales sont ainsi à l'origine de 10,1 % des volumes de documentaires produits en 2012 (9,7 % en 2011). Chaînes du câble (Télésonne), hertziennes (TV Rennes), elles compensent parfois l'extrême modicité de leurs apports par une grande liberté éditoriale laissée aux auteurs.

Une mutation aigüe

L'explosion du documentaire sur les écrans de télévision est à la fois signe de la vitalité du tissu créatif et de la dissolution des frontières du genre vers le divertissement, l'information, voire la télé-réalité...

Entre de grandes chaînes publiques, qui s'efforcent de soutenir le documentaire d'auteur mais cherchent de nouvelles formes pour atteindre le public et suivre ses nouveaux usages et d'autres chaînes qui accommodent le réel en spectacle, le documentaire vit, comme l'ensemble du secteur audiovisuel une mutation aigüe.

Les horizons infinis qu'ouvrent le bimédia, le webdocumentaire, les écritures transmédia, n'ont pas encore trouvé leurs publics et leurs modèles économiques. Mais ils sont déjà le laboratoire d'une création renouvelée.

Isabelle Repiton, journaliste, août 2013

⁶⁶ Voir « [La participation des télévisions locales à la production audiovisuelle en 2012](#) », TLSP (Union des télévisions locales de service public), 2013.

Le documentaire à la télévision : publics et audiences

Par Jean-Pierre Panzani, directeur Marketing et Développement du Département télévision de Médiamétrie



Jean-Pierre Panzani, 51 ans, est diplômé de Paris IX dauphine en mathématiques appliquées aux sciences sociales. Depuis 25 ans au service des médias au sein de Médiamétrie, il y a occupé des responsabilités scientifiques et techniques. Depuis 2009, il travaille au Département télévision à la mesure de la consommation globale du média télévision et de son écho dans les réseaux sociaux.

Le documentaire, genre très apprécié des téléspectateurs, a très tôt été présent sur les écrans de la télévision française. L'intérêt du public qui s'est manifesté pour ce genre, dès que la télévision a pénétré dans les foyers, ne s'est pas démenti, comme en témoigne les audiences de ces dix dernières années. Certains ont pu, un temps, craindre que les programmes de télé-réalité le marginalisent mais, in fine, il n'en a rien été. On assiste, cependant, à une extension de cette notion dont la définition est problématique et difficile à circonscrire. Jean-Pierre Panzani en fixe le cadre en ce qui concerne la mesure d'audience de Médiamétrie. Son article a donc ici pour objet de faire le point sur l'offre documentaire des chaînes françaises pour l'année en cours, tout en analysant la place du documentaire par rapport aux autres types de programmes, les différentes catégories de documentaires diffusés ainsi qu'un profil des publics.

Le documentaire, un genre dans l'ADN de la télévision

Qu'il soit historique ou animalier, qu'il fasse découvrir de lointaines régions ou privilégie une approche sociologique, le documentaire fait partie de l'ADN de la télévision. Mais quelle en est réellement sa définition ? Difficile d'en trouver une... Wikipedia présente ce genre comme un programme à vocation informative ou didactique qui utilise généralement des commentaires rétrospectifs et des documents iconographiques authentiques. Dans le cadre de la mesure d'audience de la télévision de Médiamétrie et pour cet article, il s'agit d'un programme de stock (hors reportage). Peut être assimilé au documentaire toute émission dans laquelle le documentaire représente la majeure partie de l'émission (par exemple : « Rendez-vous en terre Inconnue », sur France 2) de même que certains « magazines de la vie » sans plateau (par exemple, « Recherche appartement ou maison », sur M6). Ce genre peut également inclure actuellement certains docu-fictions et certaines télé-réalités.

Grâce au documentaire, le petit écran apporte au plus grand nombre un supplément de connaissances et de culture, et offre une ouverture vers les autres. C'est en tout cas la

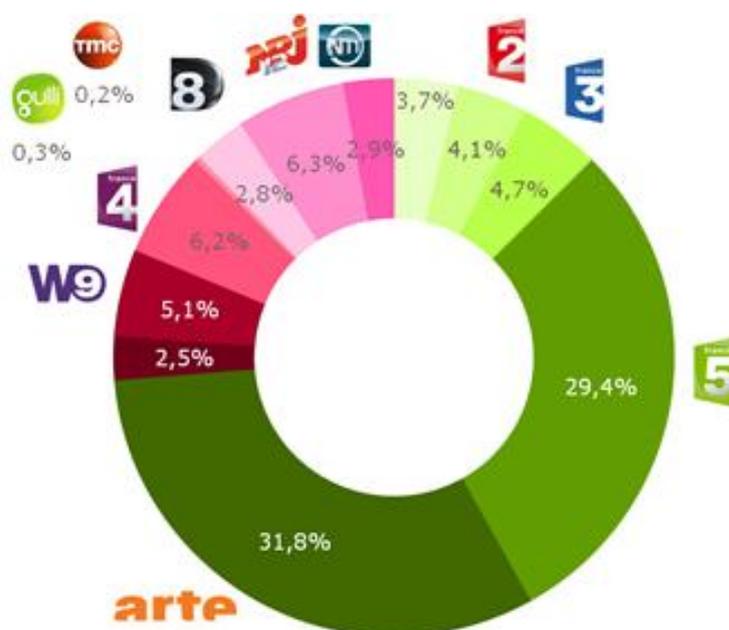
mission que lui avaient confiée les pères fondateurs de la télévision française : dès ses débuts, la télévision proposait en effet de grandes séries documentaires pédagogiques, comme celles de Daniel Costelle dans les années 1960 – notamment la célèbre série des « Histoires de » la marine, l'aviation, les jeux olympiques..., dont l'œuvre a maintenant rencontré deux générations de téléspectateurs et dont le travail connaît toujours le succès. En témoignent les audiences des six numéros d'« *Apocalypse : l'enfer de la seconde guerre mondiale* », diffusés sur France 2 en 2009 et qui se placent, dans le Top 10 de l'audience des documentaires, juste derrière les 8 millions de spectateurs de « Home », lesquels avaient valu à Yann Arthus-Bertrand la première place. Fait remarquable, on a pu assister à une progression constante du public d'« Apocalypse » puisque, si le premier volet de la série totalisait 5,4 millions de téléspectateurs, le sixième et dernier culminait avec plus de 7,8 millions de téléspectateurs. En moyenne, les épisodes ont représenté 25,5 % de part d'audience. Et à l'issue des six diffusions, 35,2 % de l'ensemble de la population avait regardé au moins un des six épisodes, soit plus de 20 millions de personnes.

Souvent plébiscité lors des sondages d'opinion, le documentaire est-il encore dans l'ADN des téléspectateurs ? Est-il encore même dans l'ADN des chaînes ?

Une offre en progression et un élargissement du genre documentaire

Aujourd'hui, ce sont surtout les programmes de télé-réalité qui « font le buzz », au point qu'ils paraissent éclipser le documentaire. Pourtant, sur les six premiers mois de l'année 2013, pour les 13 chaînes gratuites que Médiamétrie mesure quotidiennement, les documentaires représentent 36 heures par jour en moyenne. La part des documentaires dans les programmes est ainsi de 11,7 %. Si l'on réduit le champ de l'analyse aux chaînes historiques (avant l'arrivée des chaînes de la TNT), la proportion des documentaires dans la grille des programmes monte à 19,6 %. Cette proportion a d'ailleurs augmenté de 60 % en cinq ans puisque, sur le même périmètre de chaînes : la part du documentaire n'était que de 12,3 % en 2008. Une progression notamment portée par un élargissement du genre documentaire qui prend actuellement en compte des programmes qui comportent une dimension de divertissement. C'est le cas d'émissions comme « *L'Amour est dans le pré* » sur M6 ou « *Bienvenue chez nous* » sur TF1.

Si, pour certaines chaînes, le documentaire arrive à trouver sa place au sein d'une grille généraliste, il en est au moins deux dont ce genre est la colonne vertébrale, puisque Arte et France 5 en diffusent l'écrasante majorité : 61,2 % des documentaires, soit plus de 4 000 heures de programmation, sont diffusés sur ces deux seules chaînes. L'offre existe et continue même à se renforcer avec l'arrivée des chaînes de la TNT HD qui, pour certaines d'entre elles, ont bâti leur grille pour et autour du documentaire. Ainsi HD1, 6ter et RMC Découverte consacrent 32,3 % de leur offre aux documentaires. Sans compter les chaînes thématiques disponibles sur le câble, le satellite et l'ADSL, comme Planète, Ushuaïa TV ou National Geographic Channel, dont le documentaire n'est plus seulement l'ADN mais la raison d'être.

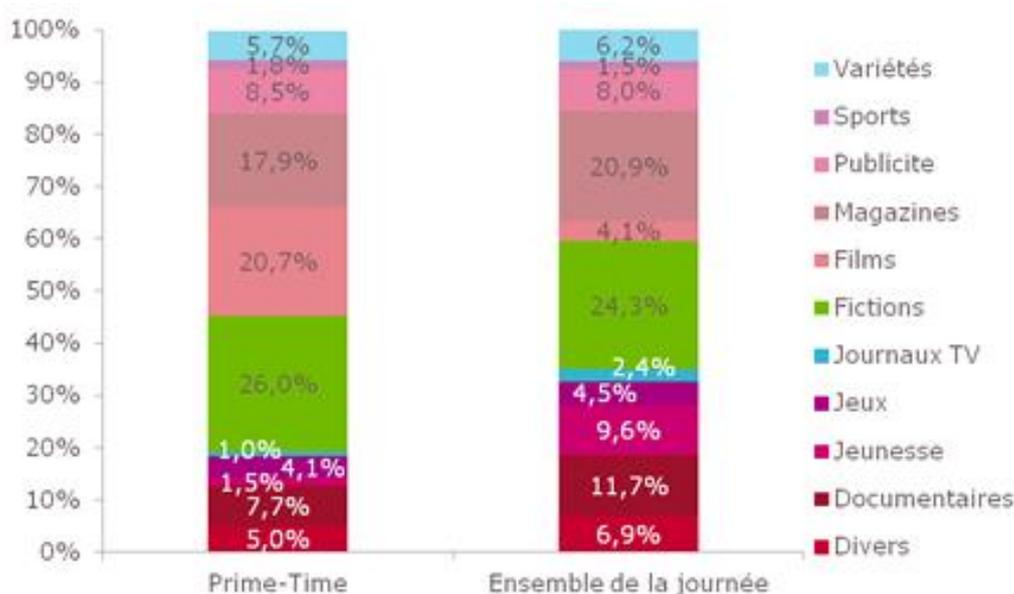


Source : Médiamétrie - Médiamat Janvier - Juin 2013.

Une consommation qui fonctionne avec l'effet offre

Face à cette offre, comment les téléspectateurs consomment-ils les documentaires ? Sur les six premiers mois de l'année 2013, toujours sur ce périmètre de 13 chaînes, l'ensemble des individus de plus de 4 ans a consommé en moyenne 549 heures de télévision. Ils consacrent en moyenne chacun plus de 33 heures au genre documentaire soit 6 % de leur consommation télévisuelle. Le documentaire se place après la fiction (24,7 %), les magazines (19,0 %), les journaux télévisés (11,3 %) et les jeux (10,4 %), et devant le cinéma à la télévision. Dans un contexte d'hyper-concurrence entre les chaînes, rares sont celles qui offrent au documentaire les faveurs du *prime time* (première partie de soirée) : seulement 3 % de ces 6 600 heures de documentaires sont proposées à une heure de grande écoute et l'offre documentaire, pour ce carrefour, représente 7,7 % de l'ensemble des genres proposés.

Répartition par genre de l'offre de programmes proposés en prime time et sur l'ensemble de la journée



Source : Médiamétrie - Médiamat Janvier - Juin 2013.

Périmètre : TF1 – France 2 – France 3 – France 5 – M6 – Arte – D8 - W9 – TMC – NT1 – NRJ12 - France 4 - Gulli.

Au regard de cette offre, quelles sont les chaînes sur lesquelles on regarde les documentaires ? On remarquera que l'effet offre fonctionne, puisque Arte et France 5 tirent leur épingle du jeu. On note cependant que certaines chaînes atteignent, sur les documentaires, une part d'audience moyenne très supérieure à leur offre. C'est le cas notamment de TF1 et de M6 qui comptent pour 6,2% de l'offre totale de documentaires à la télévision et réalisent 35,9 % de l'audience globale des documentaires.

Répartition par chaînes de l'offre et de la consommation de documentaires par chaînes

	Offre	PdA
TF1	3,7%	10,8%
France 2	4,1%	4,7%
France 3	4,7%	7,3%
France 5	29,4%	21,1%
Arte	31,8%	18,5%
M6	2,5%	15,1%
W9	5,1%	7,4%
France 4	6,2%	2,9%
Gulli	0,3%	0,1%
TMC	0,2%	0,1%
D8	2,8%	3,7%
NRJ12	6,3%	6,6%
NT1	2,9%	1,6%

Source : Médiamétrie - Médiamat Janvier -Juin 2013.

Un large public, qui recoupe celui du média télévision

Le public des documentaires, c'est le public de la télévision. Peu de genres de programmes ont un profil aussi comparable à celui du média : un public âgé en moyenne de 50,6 ans pour le documentaire contre 49,3 ans pour le média télévision. À peine plus féminin que la moyenne (57,4 % vs 55,6 %), il est aussi un peu plus CSP+ ⁶⁷ que l'ensemble des téléspectateurs (19,7 % vs 18,7 %).

⁶⁷ Les Csp+ regroupent les cadres, les professions intellectuelles supérieures, les professions intermédiaires, les artisans et commerçants. Les CSP- regroupent les agriculteurs, les employés, les ouvriers.

Comparaison du profil des téléspectateurs de documentaires et de la télévision

	Offre	PdA
TF1	3,7%	10,8%
France 2	4,1%	4,7%
France 3	4,7%	7,3%
France 5	29,4%	21,1%
Arte	31,8%	18,5%
M6	2,5%	15,1%
W9	5,1%	7,4%
France 4	6,2%	2,9%
Gulli	0,3%	0,1%
TMC	0,2%	0,1%
D8	2,8%	3,7%
NRJ12	6,3%	6,6%
NT1	2,9%	1,6%

Source : Médiamétrie - Médiamat Janvier - Juin 2013.

Le documentaire est un genre de programme qui rassemble un large public : plus de 66 % des personnes, soit près de 40 millions, regardent au moins une fois par semaine un documentaire. Il dispose pourtant de moins de notoriété qu'un film de cinéma avant sa diffusion à la télévision, n'étant pas le centre de la conversation sociale, ni le rituel que sont les journaux télévisés, le documentaire est, de fait, plus concurrencé. Reste que, dès lors qu'il reprend les codes qui en ont fait l'ADN de la télévision, ou qu'il les réinvente – en devenant par exemple un rendez-vous –, il se hisse au niveau des meilleures diffusions télévisuelles : les 10 meilleures diffusions de documentaires atteignent souvent plus de 6 millions de téléspectateurs.

Terminons ce focus sur les documentaires avec l'analyse des genres et des goûts du public.

Palmarès des cinq meilleurs documentaires de 2008 à 2012

Date	Chaîne	Programme	TME* (000)	PdA**
08/05/2012	France 2	Retour de terre inconnue : Rendez-vous en terre inconnue \ Avec Zabou Breitman chez les Nyangatom	8482	29,3
05/06/2009	France 2	Soirée spéciale Home : Home	8301	33,0
22/09/2009	France 2	Apocalypse, la 2 ^e guerre mondiale : Apocalypse, la 2 ^e guerre mondiale \ 6. L'Enfer	7870	31,0
17/09/2012	M6	L'Amour est dans le pré	7156	27,7
11/11/2008	France 2	14-18 Le Bruit et la Fureur	5893	21,3

Palmarès des cinq meilleurs documentaires de 2008 à 2012 : Audience live jusqu'en 2010, Audience consolidée (intégrant le différé) à partir de 2011. Palmarès établi sur la meilleure diffusion. Source Médiamat - Médiamétrie.

* Taux moyen : Pour une émission, une tranche horaire, c'est la moyenne arithmétique de l'audience de chaque secondes de diffusion. Le taux Moyen s'exprime en pourcentage (TM%) ou en nombre de téléspectateurs (TME).

** Part d'audience (PDA%) : Pourcentage d'audience d'une émission calculée par rapport à l'audience du média pendant la diffusion de l'émission.

Ce que montre ce palmarès, c'est que le public reste attaché aux standards du documentaire historique, en retraçant notamment les pages les plus sombres de notre histoire, et qui étanche cette soif de mémoire, avec « *Apocalypse* » et « *14-18, le bruit et la fureur* », ou notre soif d'évasion avec « *Retour de Terre Inconnue* », qui est une carte postale dans laquelle l'invité est notre représentant. Enfin, le genre évolue – en prenant des codes de la télé-réalité notamment – et, même si de prime abord on se focalise sur l'amour et ses méandres, le pré et tout ce qui va autour, la région, le métier, en sont le décor.

Nonobstant si l'on revient aux « fondamentaux » du documentaire qui représente plus de 54 % de l'offre totale, les chaînes font reposer près des trois quarts de leur offre sur trois genres que sont :

Le documentaire géographique, avec près de 29,0% ;

Le documentaire animalier, avec près de 25,4% ;

Le documentaire historique, avec 19.2%.

**Offre et consommation par sous-genre de documentaires (hors documentaire vie quotidienne
vie pratique)**

	Offre	Consommation
Documentaires	100,0	100,0
Architecture/Urbanisme	1,6	1,4
Art/Peinture/Musique	9,0	9,3
Cinéma	2,6	2,0
Documentaire-Feuilleton	2,3	1,8
Histoire	19,2	23,9
Littérature	1,3	0,7
Mode	0,6	0,5
Médecine	1,4	1,7
Nature/Animaux	25,4	23,2
Science & Technique	7,0	6,5

Source médiamat Médiamétrie janvier - juin 2013.

En lien avec l'offre, ces trois genres agrègent les trois quart de l'audience. Remarquons cependant la bonne performance du documentaire historique dont la part de consommation est supérieure à sa part d'offre.

Le documentaire reste donc encore bien présent dans notre consommation télévisuelle. Il est vrai que c'est toujours un pari risqué que de le diffuser en *prime time*, mais c'est un pari qui peut se relever très payant.

Jean-Pierre Panzani, directeur Marketing et Développement du Département télévision de Médiamétrie, septembre 2013

L'art déformé ou l'art des formats ? De la tension entre documentaire et format

Par Guillaume Soulez, Professeur, Ircav, Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3



Fondateur de l'association des téléspectateurs « Les Pieds dans le Paf » (1988), **Guillaume Soulez** est professeur en études cinématographiques et télévisuelles à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Il dirige le groupe de recherche « La Renaissance de la télévision » au sein de l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (Ircav, Paris 3), il est chercheur associé au CNRS. Il travaille en particulier sur le Service de la recherche de l'ORTF (1960-1974), sur les séries télévisées, les nouvelles formes documentaires et les webdocumentaires. Il a dirigé plusieurs numéros de revue, dont « La télé-réalité : un débat mondial » (MédiaMorphoses, HS n° 1, 2003, avec Guy Lochard), « Les raisons d'aimer... les séries télé » (MédiaMorphoses, HS n° 3, 2007, avec Éric Maigret) et « Sérialité : densités et singularités » (Mise au Point n° 3, Revues.org, 2011). Il a publié *Stendhal, le désir de cinéma*, Séguier, 2006 (avec Laurent Jullier) et *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, PUF, 2011.

La notion de format et la critique du formatage ont fait florès en France depuis plus d'une dizaine d'années à propos tout d'abord du documentaire. Devenu synonyme des différentes formes de standardisation imposée au documentaire par la télévision, il est aussi devenu le nouveau nom pour critiquer la standardisation dans tous les genres audiovisuels. La notion de formatage émerge publiquement au tournant de l'année 2000 dans le discours des documentaristes, en particulier pour marquer leur déception à l'endroit de La Sept se banalisant en devenant Arte et, plus généralement, leur opposition face au média télévision, leur principal financeur et voie d'accès à la reconnaissance, qui ouvrait alors les vannes à la télé-réalité et à la démesure de sa prétention au « réel ». S'appuyant sur des travaux menés depuis des années autour de ces notions et de leurs enjeux, Guillaume Soulez retrace leur histoire et en décrit toutes les facettes selon les acteurs. Sans oublier le spectateur, sa résistance à la standardisation et le développement d'une culture audiovisuelle. Une bonne nouvelle pour la prise de conscience des enjeux liés à la parole documentaire dans l'espace public.

Depuis longtemps déjà, le documentaire est tiraillé entre son projet politique et culturel (faire voir — et entendre — le monde autrement que nous le voyons et entendons par habitude ou paresse intellectuelle) et son mode de financement et diffusion principal (la télévision). Même un documentaire autoproduit ou « pour les festivals » est pris dans une logique plus générale qui structure le champ professionnel mais aussi la réception, l'idéal

dominant du documentaire étant d'être un film à la fois élaboré sur le plan politique et abouti sur le plan formel, tout en touchant le maximum de (télé-)spectateurs. Même le webdocumentaire a affaire à cette logique, dans la mesure où de nombreux acteurs ou partenaires du documentaire pour le Web sont les diffuseurs télévisuels eux-mêmes, à commencer par Arte. Ces dernières années, depuis le tout début des années 2000 environ, cette tension qui s'est développée au cours des années 1990, a pris le nom de « formatage ». Cinéma (ou télévision) d'intérêt public, le documentaire serait contraint, paradoxalement au nom de l'« audience », à des compromis intenable à rebours de son projet même. « Laboratoire » des documentaires futurs, ce qui pourrait favoriser en sens inverse un certaine prise de risque, le webdocumentaire pâtirait aussi du poids du prisme journalistique (de nombreux webdocs sont produits ou coproduits et diffusés en ligne par des organes de presse, comme *Le Monde*, par exemple).

Le format, une notion qui a fait florès en France

Dictature de la voix off qui s'oppose à la mise en place progressive d'une compréhension du film et de ses enjeux par le spectateur, modèles narratifs favorisant la mise en avant d'une histoire (*story*) – voire d'un « héros » documentaire (une forme de biopic documentaire, parfois) qui simplifie la complexité des interactions sociales –, sujets « porteurs » au détriment de thématiques faiblement audibles dans l'espace public, etc., le documentaire se trouverait dénaturé par un ensemble de contraintes qui visent à le rendre accessible, forcément actuel et digeste. Les tenants d'un documentaire plein et entier ne sont pas les seuls à lutter contre les contraintes (pensons à la plainte des scénaristes de fiction notamment), mais il est significatif qu'un livre-bilan de vingt ans d'un festival qui est aussi un marché du documentaire s'intitule *Combats documentaires*⁶⁸. Si l'on met de côté les sensibilités blessées des « auteurs » et les aléas des lignes éditoriales des chaînes et des producteurs, il est néanmoins indéniable que les projets documentaires subissent bien souvent une forme de remodelage qui émousse leurs aspects les plus vifs ou dérangeants. Tout documentariste sensé sait qu'il doit trouver un public, et c'est le but même d'un documentaire que de toucher le plus de citoyens possibles, mais le « formatage » désigne une forme de déséquilibre dans le rapport de force, un passage du compromis bien compris à la contrainte excessive. Le seul espoir qui reste aux documentaristes et à certains producteurs exigeants est, en dépit de ces contraintes, qu'une signature d'auteur émerge progressivement, qu'un documentaire rencontre un succès critique et/ou public, qui permet, en rééquilibrant un peu le rapport de force, de laisser davantage de latitude au film suivant, en desserrant l'étau du format.

Une partie de la mise en question autour du format vient justement des attentes fortes, en contexte européen (et particulièrement en France, eu égard à la tradition de la télévision publique et au soutien public au cinéma), à l'égard des diffuseurs publics, dans la mesure où l'on attend justement de ces diffuseurs (et, plus généralement, des organismes de

⁶⁸ Yves Jeanneau (dir.), *Combats documentaires. 20 ans d'histoires vraies/Documentary battles. 20 years of true stories. Sunny Side of the Doc 1989-2009*, La Rochelle, Éditions Sunny Side of the Doc, 2009.

soutien) la reconnaissance du fait que le documentaire est un « film de service public », pourrait-on dire. Tandis qu'avec différents modes de financement et de soutien dans d'autres contextes, comme aux États-Unis, il paraît normal que le discours contestataire – dissident (*dissent*) – par rapport au discours dominant (*mainstream*) ait du mal à trouver une place. Ce sont donc des coalitions plus ou moins explicitement politiques (une fondation de lutte pour les droits civiques soutiendra un film contre le racisme, une association de lutte pour l'environnement un film écologique, etc., sans parler de la tradition philanthropique, du rôle des universités et des intérêts privés qui s'entremêlent à ces jeux de pouvoir et de soutien) qui permettent bien souvent au documentaire social de trouver un financement et une fenêtre d'exposition.

Paradoxalement, il est nécessaire également de rappeler que cette tension est liée au développement sans précédent du documentaire ces dernières années : « Certains (...) s'inquiètent des effets négatifs de l'augmentation des « cases » documentaires dans les chaînes. Cela aurait un effet de standardisation des films et empêcherait la réalisation de projets atypiques. Et ils n'ont pas tout à fait tort. (...) Et que diable ! N'ayons pas la mémoire courte et faisons-nous confiance. Il n'y a jamais eu d'âge d'or du documentaire. Je n'ai même jamais connu période aussi favorable »⁶⁹. La notion de « format » est à comprendre paradoxalement en lien avec le succès (relatif au regard d'autres genres à la télévision) du documentaire : au milieu des années 2000, « ce ne sont plus les documentaires qui gagnent le prime time, c'est le prime time qui formate des projets dont les sujets pourraient toucher le grand public »⁷⁰ (je souligne). Notre propos n'est pas ici de développer cet aspect mais il est souvent utile de garder en mémoire que le contexte qui nous intéresse dans cet article – le contexte culturel et politique européen et notamment français – n'est qu'un contexte parmi d'autres, ce qui relativise une partie de la discussion sur le format. C'est bien en France en particulier que cette notion de « format » surdéterminée par la critique du « formatage » a fait florès, alors que le terme est beaucoup plus neutre ailleurs. Un petit retour en arrière peut être utile de ce point de vue, avant d'envisager précisément le format du point de vue de la réception, manière de quitter le sempiternel affrontement entre auteurs et diffuseurs, via les producteurs, pour donner un peu la parole à ce « public » au nom duquel le format est bien souvent imposé. Il s'agit, en quelque sorte, de prendre au mot les diffuseurs pour aller voir de plus près la façon dont les spectateurs jugent eux-mêmes le format⁷¹.

⁶⁹ Ibidem, p. 17. De façon significative, Yves Jeanneau cite ici un texte de lui-même de 1997 qui désigne le format – sans employer le mot qui n'a pas encore cours – à travers la notion de « standardisation ».

⁷⁰ Ibidem, p. 40.

⁷¹ Cet article est en partie inspiré d'une communication à la Journée d'études *Ce que le documentaire fait au format* que j'ai organisée à l'Institut national d'histoire de l'art (Inha), avec le concours de Yann Kilborne (Bordeaux 3) et de Thomas Schmitt (producteur et chercheur à Paris 3), le 9 novembre 2010 (journée organisée dans le cadre du groupe de recherche « Renaissance de la télévision » de l'Institut de recherches sur le cinéma et l'audiovisuel - Ircav - de Paris 3), c'est aussi une variation et un prolongement. Une partie des communications de cette

Petite histoire du « format »

Bien que le terme soit aujourd'hui envahissant, il n'a pas toujours été employé en ce sens, et ne l'est que depuis peu à l'échelle de l'histoire du documentaire ou même de la télévision : à notre connaissance, on peut dater son émergence et sa rapide diffusion des années 2000-2001, sous la double conjonction du développement de la télé-réalité (l'arrivée en France en avril 2001 de *Big Brother* sous le nom de *Loft Story* et la polémique qui a suivi) et d'une forme de déception des documentaristes à l'endroit de La Sept devenant Arte. On pourrait penser que les deux phénomènes ont peu à voir, mais l'un va servir à penser l'autre. Avant de renvoyer à une standardisation des formes et des enjeux documentaires (ou autres), la notion de format avait un double sens, technique et commercial. Le format renvoyait d'abord (et renvoie encore) à la taille de l'écran (format de projection), à la taille de la pellicule (8 mm, 16 mm, 35 mm), ainsi que, d'une façon assez neutre (sauf dans le cadre d'une critique du « formatage », comme on le verra plus loin), à la durée du film (un « six minutes », un « treize minutes »... un « cinquante-deux minutes »...). Il renvoyait aussi à une formule d'émission déclinable telle qu'on pouvait la trouver sur le marché international des programmes, notamment dans le domaine des jeux et des émissions de plateau. Le premier « format » en ce sens qui a connu une large diffusion est sans doute *La Roue de la fortune*, adapté dans des dizaines de pays⁷². Dans le champ économique-juridique, le droit des formats permet de protéger la mise en forme précise d'une idée d'émission (genre ou sous-genre, déroulement, scénographie, notamment) et d'en tirer dès lors des revenus. La critique de la standardisation, déjà bien ancienne, et relancée après-guerre par l'École de Francfort à propos d'Hollywood notamment, a trouvé là une forme de matérialisation emblématique, « franche », comme le disait Roland Barthes de la publicité (dont le projet de nous convaincre est explicite). Lorsque *Loft Story* arrive en France, on sait qu'il s'agit de la version française d'un « format » de télé-réalité intitulé originellement et ailleurs *Big Brother*. Pour certains documentaristes, la « télé-réalité » est un défi au projet documentaire lui-même en proclamant un accès possible, en direct, au « réel » lui-même, capté par un dispositif permanent de caméras de surveillance. C'est sur cette base que Jean-Louis Comolli établit la relation entre télé-réalité et formatage du documentaire en 2001 :

« (...) La part occultée, le hors-champ sont plus actifs au cinéma que la part visible, le champ. La télé veut de plus en plus l'inverse : la saturation du visible et la saturation du monde par le visible. Alors, l'aventure corsaire qui a consisté pendant des années à faire passer en contrebande des objets cinématographiques sur les écrans de télévision, cette aventure touche à sa fin. La standardisation des demandes des chefs de programmes, le formatage de plus en plus ferme des « produits » appelés à être diffusés, tout cela exclut peu à peu les objets cinématographiques et notamment les documentaires, par définition atypiques, singuliers, erratiques, peu rentables en termes d'information et de publicité, etc. En vérité, cela a pris presque vingt ans, la télévision s'est formatée elle-même (...). La

journée va paraître avec un autre ensemble de texte sur l'intermédialité (concernant en particulier le webdocumentaire) sous la forme d'un numéro de la revue MEI en 2014.

⁷² Première version en 1975 (NBC), première version en syndication aux États-Unis en 1983 (Sony Pictures), première version française en 1987 (TF1), première version anglaise en 1988 (ITV), etc.

télé-réalité produit une surenchère dans l'effet documentaire : nous ne pouvons plus ignorer que les caméras surveillantes sont des agents de la mise à l'épreuve des « personnages », qu'elles les constituent dans un perpétuel examen de passage. Le « voir » n'est plus innocent, n'est plus lui-même invisible, inconscient, « naturel », « automatique ». Le spectateur du documentaire comme celui de la télé-réalité ne peut très longtemps éviter d'entrer dans une conscience du fonctionnement de son propre regard, du rôle actif de sa place, de la dialectique filmeur-filmé. Production, là comme ici, d'un spectateur plus conscient de l'être. La convergence cesse après ce point. »⁷³

Comme on le voit, la démesure de la prétention au « réel » de la télé-réalité (« saturation du visible et saturation du monde par le visible ») est ici mise en relation avec le « formatage » comme un moyen de réaliser jusqu'au bout le programme idéologique de réduction des possibilités de jeu avec le hors-champ et l'invisibilité propres au cinéma documentaire. La télé-réalité, qui repose sur des formats au sens juridico-économique du terme, est en fait la version la plus développée, criante, de la logique du formatage généralisé de la télévision qu'on peut définir comme une standardisation du regard par « saturation du visible ». Si un documentariste est nécessairement sensible aux difficultés de restituer quelque chose du « réel », qui rendent la prétention de la télé-réalité presque risible, en sens inverse, le terme de « surenchère » montre bien que cette prétention a un effet de dévoilement de logiques ordinaires moins immédiatement visibles.

On peut, bien sûr, discuter les propositions de Comolli⁷⁴, mais ce n'est pas notre objet ici; ce qui nous retient est la façon dont la notion de formatage – qui vient resémantiser celle de format – prend un sens nouveau, qui associe la théorie du dispositif cinématographique des années 1970 (le fonctionnement du regard et la conscience du dispositif) à la « critique des médias » contemporaine développée depuis les années 1980. C'est la version comollienne d'une articulation qu'on observe également chez Peter Watkins autour de la notion de « monoforme » (on retrouve l'idée de mise en forme comme réduction des possibles), développée à partir des années 1970-1980⁷⁵. Watkins comme Comolli, tous deux théoriciens et praticiens du documentaire, réactivent la critique de la standardisation hollywoodienne proposée par l'École de Francfort en 1947, mais déplacent le centre de

⁷³ Jean-Louis Comolli, entretien avec Jean-Michel Mariou pour l'association *Le Banquet*, juillet 2001. Consultable en ligne à l'adresse suivante : « [Rencontre avec Jean-Louis Comolli](#) ».

⁷⁴ Sur cette « conscience du fonctionnement de son propre regard » chez le spectateur, dans une version peut-être moins tragique qui peut déboucher sur une critique ordinaire des fabrications médiatiques de la célébrité : Guillaume Soulez, « Télé notre regard », *Communications*, n° 75, Paris, Seuil, 2004, pp. 229-241.

⁷⁵ Peter Watkins rassemble ses enseignements (à l'Université de Columbia et en Nouvelle-Zélande notamment), interventions et écrits dans *Media Crisis* en 2003, publié en 2004 en français (Paris, éditions Homnisphères, 2e édition en 2007). Dans « La Face cachée de la Lune », écrit en 1997 à l'occasion du 75e anniversaire de la BBC, Watkins date l'invention du terme de « monoforme » d'une vingtaine d'année. Voir une traduction française du texte sur un site libertaire : [Offensive, site d'offensive libertaire et sociale](#).

questionnement en posant la télévision au cœur du processus contemporain et en désignant le documentaire authentique comme de l'anti-télévision (quitte à subvertir les procédés mêmes de la télévision, comme le regard-caméra, chez Watkins). Les idées de Watkins connurent un moment de diffusion assez intense en France à l'occasion du tournage (à Montreuil en 1999) et de la diffusion (sur Arte en 2000) de *La Commune*. Plutôt que de trouver un compromis sur une version raccourcie (telle la version de 3 h 30 que l'on trouve actuellement en DVD), la chaîne culturelle franco-allemande diffusa la version longue du film (plus de cinq heures trente) à un horaire très tardif (entre 22 heures et 4 heures du matin), et fut accusée de masquer sa gêne devant la charge politique du film en arguant de sa longueur et de sa construction peu lisible ou atypique⁷⁶. L'épisode de *La Commune* s'inscrivait en fait dans une série de déceptions rendues publiques par les documentaristes à l'endroit d'Arte accusée de renier sa liberté des débuts, notamment en accentuant le rôle des « cases » dans sa ligne éditoriale et en important en France, à partir de 1999, le « docusoap » d'origine britannique (ou « feuilleton documentaire »). La transformation même de La Sept (1989-2000), puis La Sept-Arte (1993-2000), en Arte France en août 2000 fut considérée comme l'aveu symptomatique d'une transformation progressive de La Sept en une « chaîne comme les autres »⁷⁷.

Que désigne-t-on à travers la notion de « format » ?

Ainsi, alors même que la notion de formatage n'apparaît pas à notre connaissance dans les publications des années 1980-1990 qui portent sur le documentaire ou les relations entre cinéma et télévision⁷⁸, cette notion émerge publiquement au tournant de l'année 2000 dans le discours des documentaristes, en particulier pour marquer leur déception et leur opposition face à leur principal pourvoyeur de financement et d'accès à la reconnaissance critique et publique. La dimension technique du format (notamment la durée) devient la marque faussement objective d'un processus de pression à la fois professionnel (en lien avec des logiques commerciales et le souci d'audience) et idéologique (le formatage empêche l'apparition de formes discordantes susceptibles de porter un discours alternatif aux conceptions dominantes) : selon cette approche, plus la durée est courte, plus le

⁷⁶ La version par Watkins de ses relations avec Arte au sujet de *La Commune* est disponible sur son site : [Peter Watkins -La Commune](#). Il y fait explicitement le lien avec la domination de la « monoforme » sur la chaîne franco-allemande.

⁷⁷ Sur l'évolution du monde professionnel du documentaire (la catégorie de « documentaire de création » mise au point notamment par la CNCL (Commission nationale de la communication et des libertés, ancêtre du CSA), le formatage ou la déception à l'endroit de La Sept-Arte), plusieurs travaux académiques récents ont été publiés. Voir par exemple d'Emilie Sauguet : « La diffusion des films documentaires. La construction des frontières d'une activité artistique (enquête) », *Terrains & Travaux*, n° 13, ENS Cachan, 2007, p. 31-50 et sa contribution dans le volume de *MEI* à paraître évoqué supra.

⁷⁸ Voir à titre d'exemple les deux numéros de *CinémAction* à dix ans d'intervalle sur « L'influence de la télévision sur le cinéma » (n° 44, Paris, Le Cerf, 1987) puis sur « Les magazines de reportages à la télévision » (n° 84, Paris, Le Cerf, 1997) qui n'emploient pas le terme, tout en évoquant de multiples formes de standardisation (influence du modèle de l'« information », standards narratifs et recours répété à des effets spectaculaires).

« documentaire » est soumis à une simplification argumentative et narrative et à un rythme qui condamne par avance toute tentative de faire émerger un point de vue singulier ou critique ⁷⁹. Dans le discours professionnel, le « formatage » sert alors de catégorie (parfois commode) pour appréhender son contraire exact : le documentaire dit « de création », qui est, lui, valorisé sur une base non pas politique mais artistique (outre le terme très connoté de « création », on retrouve en particulier la notion de « regard »), désignation plus ou moins modelée sur le « cinéma d'auteur » de fiction, notamment par les institutions (comme le CNC / Centre national du cinéma et de l'image animée dans le cadre de l'aide à l'écriture). Réceptacle de toutes les aliénations formelles possibles, le format permet de désigner en creux, plutôt que positivement (il est en effet quasiment impossible d'édicter une norme du documentaire de création sous peine de contradiction dans les termes), ce vers quoi peut tendre l'originalité documentaire.

Régulièrement employée depuis – par exemple, lors de tribunes dans la presse – à l'occasion notamment des festivals documentaires comme celui de Lussas –, la critique du formatage s'est répandue dans les journaux et a été assimilée par les journalistes et par le public lui-même devenu de plus en plus expert en show-business, marketing et industries culturelles (personne n'ignore aujourd'hui les notions d'origine professionnelle comme celle de *prime time* / première partie de soirée, par exemple). Du coup, elle a connu un double élargissement : le format est d'abord devenu synonyme des différentes formes de standardisation imposée au documentaire par la télévision, mais il est aussi devenu le nouveau nom pour critiquer la standardisation dans tous les genres audiovisuels, notamment, bien sûr, les jeux et les émissions de plateau, mais aussi les fictions.

Un exemple typique du premier élargissement se laisse voir par exemple dans un article de Catherine Humblot consacré à l'édition 2004 du festival Cinéma du réel ⁸⁰. Ce type de texte, qui assure précisément la liaison entre le grand public et le monde professionnel, se fonde sur une grande variation et extension de la notion de format (qui figure en titre de l'article, attestant et renforçant son inscription dans le discours public) : celui-ci désigne un spectre de contraintes allant de la durée aux conditions de production (avant ou sans l'aide de la télévision), en passant par la question des genres, des sujets ou de la mise en

⁷⁹ Arte a entériné ces dernières années la logique du format (voir la présentation de ses lignes éditoriales dans la partie de son site adressée aux professionnels (Arte Pro), mais maintient une ouverture à des documentaires «grands formats» (c'est-à-dire au-delà des 52 minutes), notamment dans sa case du mercredi soir où sont programmés des achats de films étrangers et des coproductions documentaires de la filiale cinéma. Sur le site d'Arte apparaissait encore en 2010, en effet, de façon similaire une case paradoxale, témoignant d'un jeu sur les limites entre standardisation et originalité, le vendredi soir à 23 heures, intitulée justement « Grand Format » et présentée ainsi : « La case propose des films Grand Format, hors standard par leur forme et leur contenu. Ce sont des films de réalisateurs confirmés, des histoires fortes, portant sur tous les thèmes, des films intenses dont la dramaturgie doit être originale, structurée et claire, adaptés pour le petit écran.»

⁸⁰ « Une sélection française affranchie des formats télévisuels », Paris, *Le Monde*, 5 mars 2004, p. 29.

scène ⁸¹. La qualité formelle et l'intérêt culturel et politique des documentaires évoqués sont définis en fonction de leur degré plus ou moins grand d'« affranchissement » par rapport aux « formats télévisuels ».

Le second élargissement à tous les types de productions audiovisuelles apparaît de nos jours dans la presse, chacun peut en faire l'expérience quotidienne, mais aussi, de façon intéressante dans le discours des spectateurs qu'il est beaucoup plus aisé d'étudier aujourd'hui grâce aux forums disponibles sur Internet. Une enquête en novembre 2010 dans les archives du site Allociné.fr, choisi pour son caractère généraliste, permet de bien mesurer cela à partir de l'examen d'une centaine de posts de spectateurs ⁸². Trois traits principaux ressortent des prises de parole qui utilisent la notion de format : il s'agit d'attribuer une cause « industrielle » à un sentiment de déjà-vu ⁸³; la notion de format est utilisée pour souligner que les formes standards sont surdéterminées par une idéologie favorable aux forces du marché, reposant sur des clichés, des stéréotypes ⁸⁴ (certains allant jusqu'à considérer que le public lui-même devient « formaté » ⁸⁵) ; le format apparaît comme une reconfiguration de la notion de genre⁸⁶.

Ce double élargissement et cette diffusion tous azimuts de la notion de format atteste d'une capacité de résistance des spectateurs à la standardisation, alors même que le format est édicté par les chaînes au nom du public ⁸⁷. Il témoigne d'une compétence nouvelle, liée au développement d'une culture audiovisuelle au fait des logiques

⁸¹ Une phrase de l'article illustre bien le titre : « Après avoir été à la tête du renouvellement du genre, la production tricolore semble régresser. Malgré de bonnes enquêtes, on lui reproche une absence de regard, des sujets surtraités, d'autres pas assez, un manque de maîtrise, des écritures convenues, des stéréotypes. », ibidem. Le reste de l'article vise ensuite à mettre l'accent sur les films qui échappent à cette « régression ».

⁸² Allociné.fr archivant aussi les critiques Presse des films, on trouve également de nombreuses occurrences de « format » », « formaté » ou « formatage », quel que soit le support, du *Journal du Dimanche* aux *Cahiers du cinéma*.

⁸³ « À l'image de nombreuses productions Disney, cette série est « ultra-formatée », à propos de *Phénomène Raven*, post du 22 août 2010.

⁸⁴ « *Les Petits Mouchoirs* est donc très attendu comme un parfait cas d'école du cinéma formaté, fait pour plaire », post du 26 octobre 2010.

⁸⁵ « Le public français a été formaté à un certain univers télévisuel » (à propos de *Glee* qui se distingue du reste des séries américaines diffusées en France), post du 24 août 2010.

⁸⁶ « Le réalisateur introduit pour la première fois des éléments psychanalytiques dans le genre ultra-formaté du western », à propos de *Billy the Kid*, notice nécrologique d'Arthur Penn signée « OP avec la rédaction d'Allociné », 29 septembre 2010.

⁸⁷ Un exemple emblématique parmi tant d'autres : « *Des Chiffres et des Lettres*, un jeu simple à adapter, divertissant et fédérateur, à l'antenne depuis 35 ans », Catalogue de France Télévisions Distribution, cité par Marie-France Chambat-Houillon, « Quand y a-t-il format ? », in *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision, multimédia*, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 249.

industrielles, permettant aux spectateurs d'évaluer leur position de consommateur des industries culturelles, quitte à accepter de jouer le jeu. Il témoigne aussi d'une insatisfaction, les spectateurs identifiant parfaitement qu'ils sont réduits à des cibles selon leur âge, leurs appartenances sociales et culturelles, etc. La réappropriation du discours professionnel issu du monde documentaire par les spectateurs montre donc à l'œuvre une certaine forme de prise de conscience, qui débouche sur un désir de peser par la critique dans l'espace de discussion public autour des films et des programmes de télévision. La substitution de la notion de format à celle de genre renforce cette dimension, dans la mesure où le genre pourrait apparaître comme le fruit d'une longue histoire culturelle, donc relever de la tradition, là où la critique du format vise au contraire à faire la part entre la convention générique (acceptée) et la soumission aux contraintes commerciales (refusée ou tolérée jusqu'à un certain point) – d'où cette expression fréquente chez les spectateurs d'un film « ultra-formaté », c'est-à-dire formaté au-delà du raisonnable en quelque sorte. La notion de format permet justement de revisiter l'histoire du cinéma et de la télévision en soulignant la part de format de certains genres à succès.

Les spectateurs ont donc intégré l'idée que la production cinématographique ou télévisuelle n'est pas « libre » mais, de même que la plupart des documentaristes acceptent un certain degré de compromis avec les logiques de programmation et d'audience dans l'espoir de réaliser leurs films et de toucher le public le plus large, mais s'opposent au formatage, de même les spectateurs se servent de la notion de format pour fixer des limites à l'industrie et indiquer en sens inverse leurs préférences (par exemple, avec la formule positive « hors-format »). Plus généralement, cette appropriation de la notion de format renvoie à la capacité des spectateurs à imaginer d'autres agencements possibles : agencements narratifs, rythmiques, visuels, scénographiques, voire actoriels⁸⁸, en puisant dans leurs expériences préalables et en comparant les films et productions audiovisuelles. Loin de la lisibilité proclamée par les tenants du format au nom du public, on voit que les spectateurs sont, au contraire, en attente de nouveautés audiovisuelles, parce qu'en chacun de nous existe une capacité de délibération des images et des sons qui intègre tout à fait la dimension économique et souvent politique du cinéma et de la télévision⁸⁹.

Ce que désigne plus précisément la notion de format est la capacité des spectateurs à identifier au sein des agencements eux-mêmes⁹⁰ le poids des conventions industrielles et commerciales (quitte à faire des erreurs d'attribution !). La critique des médias aujourd'hui banalisée, la pratique ordinaire des moyens d'enregistrement et de diffusion

⁸⁸ Le *star-system* est vu comme associant systématiquement tel type d'acteur connu à tel rôle, ce qui tend à faire se ressembler tous les personnages alors que les intrigues peuvent être différentes et réclamer une diversité de formes de jeu et d'incarnation.

⁸⁹ Sur cette capacité de délibération en tout spectateur, je me permets de renvoyer à Guillaume Soulez, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », in *Communication et Langages*, n° 176, juin 2013, pp. 3-32.

⁹⁰ On le voit bien avec ce spectateur : « Derrière des allures de film rock'n roll, un film hyper formaté qui applique laborieusement des recettes utilisées ailleurs. », à propos de *Los Bastardos*, post du 24 février 2009.

audiovisuels – qui rend sensible de facto aux choix narratifs, au choix de cadrage et de montage, voire aux enjeux de diffusion (notamment via le téléphone portable connecté) –, les formations à l'image et l'éducation aux médias largement répandues, la répétition des recettes de la télé-réalité avec leurs dosages plus ou moins réussis de différents composants censés attirer le public (caméra de surveillance, stars sur le retour, défis multiples et variés, variantes exotiques ou historiques, etc.) et, plus généralement, le renouvellement incessant des formules d'émissions (un peu plus ou un peu moins de chroniqueurs, un décor plus ou moins « branché », etc.), de films (franchises, remakes, etc.) et séries (hybridations, cross-over, spin-offs, etc.) fournissent tous les éléments utiles aux spectateurs pour affiner leur goût, tout en développant chaque jour davantage leur expertise (les fans, disons plutôt les amateurs, ne sont que la face émergée d'un phénomène plus général qui touche tous les consommateurs de films et médias). Non seulement le contexte actuel favorise cette capacité de discrimination et d'analyse des objets, mais on pourrait même dire qu'il requiert véritablement de la part des spectateurs contemporains une connaissance fine des mécanismes de l'industrie culturelle pour se retrouver dans l'offre et apprécier tel ou tel objet audiovisuel sur tel ou tel écran.

Format et documentaire : quelles perspectives ?

Quelles leçons en tirer alors pour penser à nouveaux frais la rencontre entre documentaire (exigeant), télévision et public ? Notre hypothèse est que la notion de format a accompli un cycle complet (une révolution au sens astronomique), passant d'un problème qui ne concerne que le monde professionnel et ses réglages internes « au nom du public », à une dimension de l'expérience spectatorielle contemporaine par où le public critique justement la façon dont il est considéré— réduit à sa plus simple expression — à travers les films et les programmes de télévision qu'on lui propose ⁹¹. On passe d'une réduction des possibles du langage audiovisuel à une réduction de la capacité prêtée aux spectateurs quant à leurs possibilités de comprendre et apprécier un objet audiovisuel, suscitant en retour un dépit, une colère, des critiques. Il n'est pas anodin que ce soit la question documentaire qui ait été au cœur de ce retournement qui prend des figures de retour à l'envoyeur quand les spectateurs critiquent eux-mêmes ce formatage des films et programmes, en se dédoublant en quelque sorte : « Je ne suis pas le spectateur que vous pensez que je suis ». Le documentaire, en effet, est sans doute la forme audiovisuelle la plus en prise avec l'espace public, c'est-à-dire le lieu où les enjeux du film s'ancrent directement dans l'expérience culturelle et politique du spectateur, d'où la sortie du strict domaine professionnel de la critique du formatage, étant donné les enjeux politiques associés à la possibilité (démocratique) d'exprimer plusieurs points de vue sur la réalité contemporaine (là où la télé-réalité – ce ne serait plus tellement vrai aujourd'hui étant donné sa banalisation et son discrédit à ce niveau-là chez quasiment tous les spectateurs,

⁹¹ Cette dimension en quelque sorte morale de la réception, où les spectateurs expriment le sentiment d'être « méprisés », sans évoquer bien sûr sa dimension proprement politique, était particulièrement flagrante dans les réactions recueillies par La Médiation des programmes de France Télévisions lorsque Dominique Mehl et moi-même avons fait une enquête en 2003-2004, et elle était soulignée par Geneviève Guicheney dans ses différents rapports de Médiatrice des programmes. Voir le dossier de la revue *Réseaux*, « *Figures du public* », n° 126, Paris, Lavoisier, 2004.

le fait qu'elle est devenue « un genre parmi d'autres » – a pu prétendre montrer au début « la » réalité brute grâce au filmage permanent, c'est-à-dire réduire la pluridimensionnalité du « réel » à *une* réalité). C'est pourquoi, de fait, la critique du format a emprunté au départ le langage politique de certains documentaristes comme Comolli ou Watkins, et qu'elle ne perd jamais tout à fait cette dimension de critique idéologique sous-jacente à la critique des industries culturelles ⁹².

Mais, resituée dans le champ documentaire, la critique du formatage présente à l'inverse plusieurs risques. Premièrement, en simplifiant le rôle des conventions et en tendant à stigmatiser le compromis comme une abdication face aux lois du marché, elle en vient à minimiser la part inéluctable d'inscription de tout film ou de tout programme de télévision dans un processus de reconnaissance par le spectateur (un « horizon d'attente textuel », dit-on dans la théorie littéraire, fait notamment des règles de genre mais aussi plus simplement de l'ensemble de la tradition littéraire qui précède une œuvre quand elle apparaît) qui rend possible l'identification de l'objet audiovisuel, ne serait-ce que la différence entre un film documentaire et un autre type de film. Du coup, seul le regard de l'auteur fait foi, ce qui, outre le paradigme individualiste et post-romantique discutable qu'il charrie, peut conduire paradoxalement le film à ne s'adresser qu'aux spectateurs semblables au documentariste lui-même, alors que la leçon du format est que le problème se situe précisément dans l'affrontement entre des conceptions antagonistes du collectif (du public) et non dans la tension entre une subjectivité qui cherche à s'exprimer et un « système » qui l'en empêche. La définition du « documentaire de création » comme antithèse du format, et réciproquement, reconduit, on l'a vu, ce paradigme artistique, alors même que Vigo, l'inventeur du célèbre « point de vue documenté » souvent cité pour soutenir cette revendication, soulignait que le documentaire, « s'il n'engage pas un artiste, engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela. » ⁹³, marquant la priorité de l'engagement social sur les choix formels, ou, plus exactement, soulignant que les choix formels découlent du projet proprement politique qui vise à sensibiliser le public à certains enjeux sociaux. D'où, dans *À propos de Nice*, la façon dont Vigo se sert du thème du carnaval pour critiquer l'ordre social et montrer la pauvreté qui côtoie les fastes de la Promenade des Anglais : en juxtaposant par le montage des scènes de luxe et de misère, il propose une sorte de montage carnavalesque, c'est-à-dire que le potentiel critique du carnaval (renversement momentané de la hiérarchie sociale) est passé dans le montage lui-même.

C'est donc en mettant en avant la vocation sociale et politique du documentaire (à ne pas confondre bien sûr avec une forme d'activisme direct, sauf à condamner le documentaire à

⁹² Il est frappant de constater, par exemple, que l'on se plaint rarement – en tous cas dans l'espace public – du « formatage » du documentaire animalier, ou même scientifique, qui n'en existe pas moins.

⁹³ . Jean Vigo, présentation d'*À propos de Nice* au Vieux Colombier, 14 juin 1930, cité dans Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, coll. « Les petits Cahiers », Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

n'être que du cinéma militant ⁹⁴) comme source des choix formels que le film documentaire peut à la fois emprunter une forme reconnaissable, donc partageable par le maximum de spectateurs, tout en introduisant une dimension originale dans le traitement du sujet proposé. Faire incarner des paroles entendues dans un planning familial par des actrices françaises célèbres (Nicole Garcia, Béatrice Dalle...) peut paraître une concession au star-system, mais c'est peut-être un moyen intéressant, notamment en confrontant ces vedettes à des acteurs non-professionnels pour ré-instaurer une part d'imprévu et d'ajustement dans les dialogues, de faire entendre des paroles qui doivent nécessairement demeurer anonymes, selon la logique même de confidentialité du planning familial ⁹⁵. Ce dispositif creuse une nouvelle forme de documentarité et favorise une meilleure diffusion du film, et donc une possibilité de sensibiliser un public plus large aux enjeux sociaux et politiques du planning familial, tout en introduisant une tension intéressante avec les codes documentaires traditionnels (qui excluent habituellement le recours à des comédiens).

Une seconde leçon que l'on peut tirer de ces aventures du format dans le domaine documentaire est liée au travail de décantation des agencements qui peut nous inciter à faire la part du format. Si le genre ou d'autres logiques comme le star-system, la franchise ⁹⁶ et certaines formes de sérialisation comportent une part de format (une pré-construction du public déterminant une réduction des possibles audiovisuels), inversement le format est souvent une réduction de l'une ou de plusieurs des conventions encadrées dans ces logiques d'articulation entre formes et public. De nombreux spectateurs « sauvent » un film ou un programme qui comporte une part d'originalité ou d'invention en discriminant au sein de l'objet audiovisuel une dimension qui répond au format attendu d'une autre qui lui échappe sur un plan différent ⁹⁷. Il est en effet de mauvaise méthode sans doute que de penser a priori qu'un objet audiovisuel, et notamment un documentaire toujours en prise avec l'aléa et la complexité du réel, puisse être entièrement, totalement, formaté. De façon réciproque, on peut bien sûr évoquer les documentaires (ou les matériaux documentaires) qui donnent lieu à plusieurs versions ou formats, comme

⁹⁴ Cette restriction n'est pas une vue de l'esprit, c'est une tendance qu'on observe, qui offre l'avantage, notamment à travers l'autoproduction, de ne pas avoir à rendre des comptes aux diffuseurs, mais qui risque d'enfermer le documentaire dans le secteur militant lui-même, là où une autre conception du politique vise justement à trouver les moyens d'une adresse plus large, par delà les spectateurs déjà convaincus.

⁹⁵ *Les Bureaux de Dieu* (Claire Simon, 2008).

⁹⁶ On trouve sur Wikipedia.fr une définition assez juste et précise de cette notion : « une franchise (ou franchise médiatique) est une propriété intellectuelle incluant personnages, endroits fictionnels et marques commerciales d'un projet médiatique original (souvent dans le domaine de la fiction), tels qu'un film, un projet de littérature, un programme télévisé ou un jeu vidéo. De multiples suites sont généralement prévues lors de la commercialisation d'une franchise. »

⁹⁷ Par exemple : « Certes, le spectacle est formaté (eh oui !), mais l'alchimie entre Jaden Smith et Jackie Chan est palpable à l'écran », à propos de *Karaté Kid*, post du 15 octobre 2010 ; ou « *When You're Strange*, sous ses allures de documentaire formaté (...) est un vrai film de fan, et c'est sans doute ce qui le distingue du simple reportage biographique type *Tracks* », Jean-Sébastien Chauvin (*Cahiers du cinéma*, n° 657, juin 2010), extrait de critique Presse sur Allociné. fr.

l'exemple de *Reprise* de Hervé Le Roux (1996), à partir des rushes duquel Richard Copans, le producteur, proposa une version plus courte (1 heure 27, soit quasiment le format traditionnel des 90 minutes) pour la case Grand Format d'Arte en 1997, *Paroles ouvrières, Paroles de Wonder* : « On a perdu une bonne partie du mystère, de la poésie qui irriguait la 'version longue' (...) [mais] malgré (...) des coupes un peu brutales au début du film, ces paroles portent, résonnent toujours avec force »⁹⁸, permettant de trouver non seulement plusieurs publics mais de trouver le cas échéant de nouvelles vertus (certains spectateurs ont trouvé la recherche romantique de la jeune femme révoltée un peu artificielle et peuvent préférer un film plus court qui n'est pas... formaté ? par une convention narrative plus ou moins inspirée de la fiction...).

Mais, d'une façon qui touche peut-être davantage à la fois aux enjeux du format et du documentaire, nous avons pu évoquer, lors d'une journée d'études en novembre 2010, la possibilité de créer un format original sous la forme d'une collection⁹⁹, c'est-à-dire de répondre à l'inquiétude quant au risque que comporte toute production audiovisuelle en installant une forme de stabilité du modèle économique, des relations professionnelles, de la forme audiovisuelle attendue, etc., tout en faisant remonter dans le format lui-même les paramètres de l'originalité. Celle-ci alors ne sera plus attribuée au film seul mais à la collection elle-même¹⁰⁰, phénomène que l'on repère aujourd'hui aisément dans le champ des fictions avec les séries « originales » ou « innovantes » des dernières années (appelées parfois « néo-séries »), à la hauteur des attentes et des exigences produites par plus de cinquante ans de fiction télévisuelle. Il y a donc une plasticité du format, et celle-ci peut s'articuler au besoin de renouvellement qui est, tout autant que la stabilité des formules, au cœur des industries culturelles, comme l'avait montré, il y a longtemps déjà, Edgar Morin¹⁰¹. Mais, à la différence de la série fictionnelle, la collection documentaire demeure un lieu généralement plus ouvert, chaque objet de la collection pouvant conserver une

⁹⁸ Emmanuel Poncet, « Arte, 22 h 10. *Paroles ouvrières, Paroles de Wonder*, version écourtée de *Reprise*, documentaire d'Hervé Le Roux. C'est toujours ça de *Reprise*», Paris, *Libération*, 27 mai 1997. Si l'on avait souhaité garder au contraire le caractère de suspense de la recherche de lajeu ne femme (au risque peut-être de l'accentuer), le film initial faisant 3 heures 20 (200 minutes), on aurait pu imaginer aussi un feuilleton documentaire en quatre parties de 52 minutes.

⁹⁹ Interventions de Richard Copans (« Créer un format. La collection *Architectures* (Arte) ») et Michel David (« La collection, une réponse au format ? L'exemple du Groupe Galactica »). Dans le cas du Groupe Galactica, il s'agit d'un regroupement de producteurs qui proposent des collections, en unissant leurs forces (et en diminuant d'autant le risque), pour anticiper en quelque sorte la demande de mise en format des chaînes afin de faire en sorte que la régularité formelle échappe pour une part au format. Journée d'études citée plus haut.

¹⁰⁰ Dans son ouvrage sur *La Télévision d'auteur* (2 volumes, Lyon, Aléas, 2003-2004), Françoise Berdot évoque de la même façon les collections de La Sept-Arte comme *Palettes* ou *Contact*, dont les « auteurs » sont aussi ou principalement les responsables des collections qui déterminent la ligne éditoriale.

¹⁰¹ « La contradiction invention/standardisation est la contradiction dynamique de la culture de masse. C'est son mécanisme d'adaptation *aux publics* et d'adaptation *des publics* à elle. C'est sa vitalité. », Edgar Morin, *L'Esprit du temps*. La névrose, Gallimard, 1975 (nouvelle édition de l'ouvrage de 1962), p. 36.

dimension qui exprime à sa manière le format, en lien avec le sujet même du film concerné, là où il est beaucoup plus difficile de faire évoluer le caractère d'un personnage fixé une fois pour toute dans la bible d'une série (sauf à entrer dans une logique parodique). Ce n'est peut-être pas un hasard si un certain nombre de collections qui ont connu reconnaissance et longévité portent sur les arts plastiques, dans la mesure où le travail sur le format dans une collection s'apparente d'assez près aux œuvres répondant à un « programme iconographique » de la peinture traditionnelle, les mécènes et les historiens de l'art d'aujourd'hui remettant leurs pas, comme à l'envers (pour analyser l'œuvre), dans ceux des commanditaires et des érudits qui, du temps de l'œuvre, avaient mis en place le sujet et les instructions que le peintre devait suivre (jusqu'à déterminer parfois l'agencement – la *dispositio* – interne des différents motifs présents sur la toile).

La plasticité du format peut aller jusqu'au respect plus ou moins apparent d'un certain nombre de ses objectifs affichés de direction du spectateur, tout en lui donnant une orientation, voire une torsion, qui s'apparente à une forme de réflexivité autocritique. Ainsi, en s'inscrivant dans le format d'une émission documentaire de 52 minutes, le magazine *Cut Up* sur Arte (2009-2011) avait utilisé en ce sens le formatage de la présentation télévisuelle des magazines et de la voix off documentaire, pour confier à un Jacky Berroyer jouant au pitre philosophe le soin d'introduire par des commentaires mi-didactiques, mi-drolatiques, des assemblages plus ou moins hétéroclites de courts métrages documentaires autour d'un thème de réflexion (« La jeunesse », « La voiture », « L'argent »...). L'apparition de photos du « présentateur » grimaçant de façon non synchrone avec sa voix donnait le ton d'une émission fondée sur le pouvoir de révélation documentaire de la juxtaposition et de l'entrechoquement de fragments appartenant à des univers documentaires variés (du témoignage sur dessins à la prise sur le vif, en passant par le film de montage), plus ou moins structurés par le commentaire du présentateur et l'idée de variations autour d'un thème. Il s'agissait donc d'un nouveau format d'émission programmant un type de production à venir pour le magazine (la moitié environ des courts métrages était originale, réalisée pour l'émission), mais fondé sur la déformation d'un précédent format et suscitant une réflexion tout sauf anodine sur la représentation du réel et les clichés qui font écran.

Politiques de la forme (en guise de conclusion provisoire)

Ces deux pistes de réflexion – penser la dimension politique comme source des choix formels et penser l'autre facette du format, sa plasticité (contre sa rigidité a priori) – peuvent se combiner et s'avérer complémentaires, l'une se situant sur le front de la dimension implicitement politique (idéologique) de toute stabilisation formelle (ce qu'Adorno appelait les « patterns » de la culture de masse), l'autre se situant au cœur de l'assemblage pour insuffler aux agencements standards les potentialités d'une plasticité formelle momentanément figée, mais qui ne demande qu'à être réactivée. Dans le premier cas, il s'agit de tenir bon sur une définition du documentaire comme alternative aux représentations ordinaires, en explicitant la force proprement politique (au sens du politique et non de la politique) des choix formels, permettant de se situer sur le même plan que le format dans sa dimension idéologique (généralement conservatrice), en faisant apparaître a contrario cette dimension par une proposition qui la met au jour et, du coup, la rend intenable au moins pour le cas concerné (et peut-être au-delà), sauf à renoncer

précisément à la perspective documentaire¹⁰². Dans le second cas, il s'agit en quelque sorte de lutter avec les armes de l'adversaire en s'appuyant sur les ressources délibératives des spectateurs (donc, potentiellement, sur une attention plus forte du public et sur une plus large gamme de spectateurs), en redynamisant les formes endormies dans le format lui-même pour créer des écarts en lien avec les enjeux propres aux films documentaires (enjeu didactique, interrogation sur le discours lui-même, mise à distance des formes figées comme étape vers la mise à distance des représentations figées, etc.).

Les mêmes questions se posent, bien sûr, dans le sous-champ du webdocumentaire, même si les marges de manœuvre sont actuellement plus grandes étant donné le caractère moins figé des structurations audiovisuelles. Ainsi, sans parler de certains webdocs qui tendent vers le diaporama de témoignages, ou qui reposent sur un reportage photographique mis en arborescence, on repère déjà un certain nombre de récurrences conventionnelles comme la navigation à trois entrées par exemple (lieux, thèmes, personnages) qui pré-construit le réel d'une certaine façon. Tout se joue donc pour les webdocumentaires dans la façon dont l'interface va, ou non, proposer une façon nouvelle de penser le rapport du spectateur-internaute au « réel » documentaire visé, c'est-à-dire la façon dont l'interface incarne et met en acte le partage avec l'internaute d'un point de vue documenté. Le rôle de l'auteur se déplace alors (sans nécessairement disparaître, voir le cas de David Dufresne qui fait partie des rares « auteurs » identifiés par le public, sans doute en raison de sa notoriété préalable comme journaliste de *Libération*), mais le changement de média n'est qu'une façon nouvelle de poser la question du format. On peut souligner notamment que ce qui était implicite dans le format audiovisuel traditionnel – la relation au public – devient ici le cœur même du projet documentaire qui se fonde alors sur les savoirs déjà acquis par le spectateur mais aussi sur son engagement propre par rapport aux enjeux soulevés par les documents : là où le montage conduit le spectateur d'un bout à l'autre du film, le parcours de l'internaute au sein de la plateforme, son engagement dans l'interface peut être motivé par son engagement pour la cause sous-jacente aux enjeux présentés par le webdoc¹⁰³.

Si l'on y regarde de plus près, dans l'histoire des relations entre télévision et documentaire, l'apparition de la critique du format et son élargissement peut donc être vue, paradoxalement, comme une bonne nouvelle, celle d'une prise de conscience d'un certain nombre d'enjeux liés à l'existence d'une parole documentaire dans l'espace public, celle aussi d'une prise en compte possible des capacités et des attentes spectatorielles. Comme si tout ce qui était depuis toujours la part maudite du documentaire (paternalisme, commande, propagande, etc.) apparaissait cette fois exposé

¹⁰² . Précisons qu'il ne s'agit pas de reconduire, en la déplaçant, la distinction entre documentaire et reportage, puisqu'on peut tout à fait envisager, sous certaines conditions, un traitement documentaire de l'actualité. Dans les faits, la plupart des « reportages » n'ont pas le projet de proposer une représentation alternative du « réel » (mais de nombreux « documentaires » ne l'ont pas non plus...), mais la chose n'est pas impossible par principe.

¹⁰³ Pour un développement sur ce point voir Guillaume Soulez, « The New Dimension: Media, Internet, and Audience. The Case of Interactive Documentary », in Winfried Pauleit et alii (eds.), *Spectators? - Between the Cinema and Social Networks* (édition bilingue anglais-allemand), Berlin, Bertz+Fischer, à paraître.

en plein jour grâce aux logiques télévisuelles, mais en impliquant cette fois les spectateurs qui n'ont pas manqué de retourner la balle. Il reste au monde professionnel du champ documentaire à transformer cette potentialité critique, qu'il a contribué à mettre en mots et en images, en nouvelles formes d'enquête et de relation au public.

Guillaume Soulez, Professeur, Ircav, Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3, septembre 2013

France 5, chaîne grand public de tous les documentaires

Entretien avec Caroline Behar, directrice de l'unité Documentaires de France 5 et de l'unité Acquisitions et Coproductions internationales de France Télévisions.



Caroline Behar est diplômée de l'ESC La Rochelle et d'un Master en marketing de l'Université de Toronto. Elle débute sa carrière dans le conseil en événement culturel. En 1995, elle rejoint France 5 à sa création au sein de la direction du Développement International et des Partenariats pour y développer un réseau international de chaînes d'éducation et de découverte. En 1997, elle est nommée adjointe de l'unité Achats et Coproductions Internationales. Elle y développe une politique d'achats de programmes science, histoire, découverte, société et culture ainsi que de nombreux projets de coproductions internationales. Elle participe à une stratégie de partenariats avec des producteurs et diffuseurs étrangers, ainsi qu'à la mise en place de la veille internationale et le développement de projets Global Média. En 2010, elle est nommée Responsable de l'Unité pour France 5, tout en continuant à diriger l'unité Acquisitions et Coproductions internationales pour l'ensemble des chaînes de France Télévisions.

France 5 est sans conteste la chaîne du documentaire, de tous les genres de documentaires, au sein du groupe public France Télévisions et dans un paysage audiovisuel de plus en plus éclaté. La chaîne qui propose sur la moitié de sa programmation l'offre la plus variée, de manière à satisfaire les goûts des publics les plus larges, société, découverte, aventure, histoire, sciences... Comment sont choisis, produits et programmés les documentaires proposés au public ? Quels thèmes, quels formats, quels jours et horaires de programmation ? Caroline Behar, responsable de l'unité Documentaires de la chaîne explique la politique éditoriale riche et diverse qui guide leurs choix, les types de rendez-vous proposés aux téléspectateurs, dans un souci de répondre aux attentes de leur public.

Comment France 5 définit-elle sa ligne éditoriale en matière de documentaires?

Caroline Behar : France 5 est la chaîne de tous les documentaires. Elle y consacre 48 % de sa grille, soit 4 212 heures diffusées, une hausse de 16 % de la programmation en première partie de soirée en 2012, dont 320 heures produites et 436 achetées. L'engagement de France 5 en faveur du documentaire est sans faille. De l'histoire aux séries « Découverte », à l'ethnographie, aux sciences, la culture, l'environnement, l'économie..., aucun genre n'est exclu. Plus que des cases fixes, nous proposons des rendez-vous réguliers au long de la semaine : « Le Monde en face » (mardi soir, présentée par Carole Gaessler), « L'empire

des Sciences » (samedi, 19 heures) qui entre dans quatrième saison, ou encore « La Case du siècle » (dimanche soir, présentée par l'historien Fabrice d'Almeida), « La Galerie France 5 » (dimanche matin, sur l'art dans tous ses états présentée par Laurence Piquet)...

Mais nous privilégions une approche singulière, les regards décalés, les « moments de bascule, les fractures », les histoires hors normes comme « Argentine, Les 500 bébés volés de la dictature » d'Alexandre Valenti, Fipa d'Or 2013. Filmer les coulisses aussi (de la mondialisation, du pouvoir..), l'intime, et toujours à hauteur d'hommes. Il suffit de consulter le « Guide de la création documentaire » de France Télévisions pour constater que l'on est loin de l'uniformisation du genre ¹⁰⁴.

Nous voulons une mise en contexte généreuse, accessible au public, qui donne les clés de compréhension. La préoccupation du téléspectateur doit rester centrale : France 5 est une chaîne grand public de documentaires.

Nous sommes ouverts à des formats et formes divers : unitaire, mini-série, mais aussi documentaire incarné comme « J'irai dormir chez vous » avec Antoine de Maximy, Nans et Mouts dans « Nus et Culottés ». L'animateur n'est pas un alibi mais un « passeur », un messager, il apporte une valeur ajoutée.

Quel est l'objectif de nouvelle collection « Duels » ?

C. B. : C'est une collection de portraits croisés de deux personnalités observées sous le prisme de leur rivalité : de Gaulle-Beuve Mery, Karpov-Kasparov, Bill Gates-Steve Jobs... Cette nouvelle aventure donne suite à la collection « Empreintes », série de portraits de grandes personnalités contemporaines. Nous avons reçu 253 projets à l'appel clos fin juin 2013 pour la première saison de « Duels ». Nous en avons retenu 18 pour une mise à l'antenne à partir de janvier 2014. Un second appel à projets est lancé du 1er septembre au 30 octobre 2013, pour une saison 2, à l'antenne en 2015.

Que vous inspire cette abondance de projets ?

C. B. : Le monde du documentaire vit un moment de tourmente, avec une inflation du nombre de projets et de sociétés de production. L'arrivée de nouvelles chaînes n'a pas ouvert les débouchés attendus. On sent que l'on est à un moment de transition délicat, l'écosystème est fragile. Cela devient problématique pour nous. Nous sommes le point de convergence de tous les projets, et cela génère beaucoup de frustrations : douze projets sur treize se verront refusés.

Et pourtant, la profession est force de proposition, on reçoit de beaux projets, vraiment développés pour France 5, et que l'on refuse en étant malheureux de savoir qu'ils n'auront pas d'avenir. Sur « Duels », par exemple, seuls 10 % des projets reçus n'ont vraiment pas été jugés acceptables, mais on a dû en refuser beaucoup plus.

¹⁰⁴ Voir « [Guide de la création documentaire](#) », France Télévisions.

Entre responsables d'unités documentaires de chaînes publiques et producteurs, nous devons rester solidaires autour du documentaire de création, je préfère dire « créatif ». Nous nous sentons concernés par le fait de faire vivre le documentaire créatif.

Y a-il une spécificité française en matière de documentaire ?

C. B. : À l'international, de plus en plus de chaînes s'orientent vers le « factual entertainment », proche du feuilleton documentaire, régi par une structure de réalisation et une écriture très codifiées. La loi du genre veut que les premières minutes soient extrêmement fortes, pour capter le public. De notre côté, nous continuons à affirmer la pertinence du genre documentaire, de tous les genres documentaires et à lui offrir une vitrine de choix, notamment dans des cases de première partie de soirée, où il rencontre pleinement son public.

Il est cependant important de faire évoluer le genre pour continuer à surprendre et répondre aux attentes de notre public. En tant que responsable des acquisitions pour le groupe France Télévisions, je constate depuis trois ou quatre ans des évolutions flagrantes au niveau international. D'abord, un retour à des sujets locaux, moins d'ouverture. Ensuite, la présence de plus en plus fréquente de présentateurs, de « passeurs ». Enfin, la déclinaison du documentaire en séries d'au moins treize épisodes, pour fidéliser le public.

On cite souvent la BBC comme étant exemplaire en matière de production et diffusion de documentaires ?

C. B. : En fait, la BBC diffuse et produit beaucoup moins de documentaires que France Télévisions. Mais elle les finance mieux et peut les distribuer partout via sa filiale commerciale BBC Worldwide, car elle a tous les droits.

BBC1 ne fait pas plus de deux grandes séries animalières par an, mais très bien financées. Il est vrai qu'en matière de documentaires scientifiques notamment, la BBC fait des choses inventives, sensationnelles sur des sujets exigeants. La chaîne publique japonaise NHK aussi.

Faites vous souvent des coproductions internationales ?

C. B. : L'unité Acquisitions et Coproductions Internationales développe chaque année plus de 50 heures de coproductions étrangères sur des sujets sciences, archéologies, civilisations, aventure humaine, animalier qui restent des sujets universels et donc propices aux collaborations internationales.

Cependant, le recentrage des différents pays partenaires sur des sujets plus locaux, la baisse des financements internationaux ne favorisent pas l'essor des coproductions internationales. Les programmes les plus universels sont les documentaires animaliers et scientifiques. Nous travaillons avec un producteur britannique indépendant : October films et la BBC sur un grand documentaire scientifique de 85 minutes sur Stonehenge.

Les documentaires de société se prêtent beaucoup moins à la coproduction internationale, même si nous avons diffusé, en mars 2013, à l'occasion de la journée de la femme, une coproduction NHK, "la chaîne" japonaise, et la société de production Point du Jour sur les femmes de 40 ans dans le monde. Par ailleurs, au sein du groupe France télévisions, les

chaînes développent des projets communs à l'instar de « La Guerre d'Hollywood » préacheté par France 3 et France 5 pour mieux financer le projet et permettre la réalisation deux formats différents, 1 X 90 minutes et 3 X 52 minutes.

Propos recueillis par Isabelle Repiton, journaliste, août 2013

France 3 Corse ViaStella, la chaîne de la Corse, de la Méditerranée... et du documentaire !

Par Jean-Emmanuel Casalta, directeur des Antennes et des Programmes de France 3 Corse ViaStella



Jean-Emmanuel Casalta est directeur des Antennes et des Programmes de France 3 Corse ViaStella depuis mai 2011. Il était auparavant directeur général de NPA Conseil. De 2000 à 2007, il occupait le poste de directeur de la Formation de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina). Diplômé de l'ESC Marseille et titulaire d'un DESS de gestion des organismes bancaires et financiers à l'université de Paris Dauphine. Il a débuté sa carrière professionnelle en tant que contrôleur de gestion à France Telecom Multimédias Participations, entre 1996 et 1998. D'avril 1998 à janvier 2000, il a été directeur administratif et financier de Régions, chaîne de télévision lancée en 1998 et diffusée sur le câble et le satellite. Fondateur d'Ina SUP, l'École supérieure de l'audiovisuel et du numérique, il est également co-auteur de « La Télévision à petits pas » chez Acte Sud Junior (Ina, Actes Sud, 2008).

À petits pas, la décentralisation de l'audiovisuel progresse en France et la production, notamment de documentaires, s'inscrit de plus en plus dans les territoires. La Corse a fait un pas de géant en ce sens, en lançant en 2007 la première chaîne de télévision publique régionale, France 3 Corse ViaStella. Si la chaîne aborde pratiquement tous les genres de programmes audiovisuels, le documentaire occupe une place prépondérante dans l'offre de programmation. Son directeur, Jean-Emmanuel Casalta, détaille les spécificités de cette chaîne, sa politique éditoriale centrée sur la Corse et la Méditerranée et sur la valorisation de la langue corse, et montre comment l'existence de cette chaîne a été particulièrement structurante pour le développement d'un tissu créatif et productif corse dans le domaine du documentaire.

La station régionale de France 3 en Corse, France 3 Corse ViaStella, a la particularité d'éditer depuis 2007 deux antennes distinctes, mais partageant plusieurs programmes : les décrochages régionaux de France 3 en Corse et ViaStella, télévision publique régionale conventionnée en 2007 par le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA), puis devenue en janvier 2012 la première chaîne de télévision publique régionale « de plein exercice ».

ViaStella est ainsi un objet original dans le paysage audiovisuel français. Dans un pays où l'audiovisuel a du mal à se décentraliser, certains ont même qualifié le lancement de cette chaîne d' « exception corse »¹⁰⁵.

Souhaitée et soutenue par l'ensemble des acteurs insulaires dont la Collectivité territoriale de Corse (CTC), avec laquelle la chaîne a une convention de partenariat, innovation importante du groupe France Télévisions dans sa politique d'offre régionale, ViaStella est disponible en Corse sur la TNT (canal 33) et sur l'ensemble des réseaux satellite, ADSL et câble sur le territoire métropolitain.

Depuis ses premiers pas sur le satellite en 2007, ViaStella dispose d'un objectif clair, qui déborde le cadre régional pour embrasser la spécificité géographique de son positionnement : diffuser des programmes, dont une proportion significative est diffusée en langue corse, consacrés à l'actualité, la culture, aux traditions, aux questions de société et au patrimoine de la Corse et de la Méditerranée.

C'est un véritable « esprit Sud » qui souffle au quotidien sur l'ensemble des programmes de la chaîne. Dotée d'un positionnement éditorial spécifique, ViaStella est riche d'une programmation qui donne une part importante au bilinguisme. En effet, près de 23 % du temps d'antenne quotidien est en langue corse. À ce titre, ViaStella est réellement une chaîne bilingue, renforçant ainsi son originalité dans notre paysage audiovisuel.

De cinq heures de diffusion quotidienne en 2007, la chaîne assume en 2013 le niveau de 21 heures de programmes par jour, auquel s'ajoute près de 20 heures de programmes hebdomadaires dans le cadre de France 3 Corse.

Quelques éléments d'information sur les audiences de la chaîne (sources Médiamétrie vague septembre-décembre 2012 - Corse uniquement

Reçue par l'ensemble des foyers en Corse depuis janvier 2012, Via Stella bénéficie désormais d'un taux de notoriété de plus de 95 %.

Parmi les éléments chiffrés les plus significatifs, on notera que le public global de la chaîne est de 83,5 % de la population corse (individus de 15 ans et +) et que l'audience cumulée quotidienne est de 25,1 %.

La durée d'écoute quotidienne par téléspectateur est de 55 minutes.

On pourra également noter que sa notoriété est de 7 % en région Paca (Provence-Alpes-Côte d'Azur), 280 000 individus de 15 ans et + - Source France Télévisions.

Source : Médiamétrie, septembre-décembre 2012.

¹⁰⁵ Voir « Via Stella : l'exception corse », in [Le Centralisme audiovisuel en France](#), Films en Bretagne, septembre 2009.

La politique éditoriale : proximité et « esprit Sud »

Chaîne de la Corse et de la Méditerranée, ViaStella exploite et mobilise la quasi-totalité des genres télévisuels pour illustrer sa ligne éditoriale. L'information est, bien entendu, un axe majeur de son offre. En semaine, ViaStella propose six rendez-vous quotidiens d'information en français ou en corse.

Chaîne de la proximité, ViaStella est donc aussi une chaîne de la découverte, qui permet à ses téléspectateurs en Corse et sur l'ensemble du territoire métropolitain de parcourir le bassin méditerranéen et d'en apprendre toute la richesse et toute la diversité, dans ses dimensions historiques, culturelles, politiques et sociales.

France3 Corse ViaStella		
Répartition de la programmation par genre (2012)		
Genre	Volume horaire	Pourcentage
Information	801:39:40	12,55
Sport	200:25:00	3,14
Cinéma	171:17:40	2,68
Fiction	225:12:40	3,52
Jeunesse	462:40:30	7,24
Magazines	1817:09:38	28,44
Documentaires	1863:43:45	29,17
Théâtre, musique, spectacles	264:05:41	4,13
Variétés, jeux, divertissements	213:22:16	3,34
Autres	369:40:33	5,79
Total intermédiaire	6389:17:23	100,00
Reprise 19/20 national	174:34:00	
Reprise 12/13 national	66:02:30	
reprise F3 national "nuit"	2154:06:07	
Total Canal ViaStella	8784:00:00	

Source France télévisions.

ViaStella porte quatre ambitions éditoriales majeures.

- **S'adresser à tous les Corses, installés en Corse ou ailleurs, sur tous les sujets de la Corse**

L'information régionale et locale rythme la grille de ViaStella, en français et en corse, de midi à minuit. Des magazines mensuels ou hebdomadaires thématiques sur le sport, la

santé, la nature, la culture, l'économie et la politique viennent compléter le dispositif d'information sur la société en Corse.

Chaque jour, des émissions de proximité abordent les questions pratiques que rencontrent les habitants de l'île dans tous les domaines de la vie quotidienne.

• **Faire découvrir la richesse et la complexité du monde méditerranéen**

Le documentaire est le genre privilégié par ViaStella pour aborder la complexité du monde méditerranéen, Corse incluse. C'est ainsi que la chaîne a installé huit cases documentaires thématiques sur sa grille hebdomadaire.

Une offre magazine dédiée au décryptage de l'évolution du monde méditerranéen vient compléter cette programmation : « *Méditerranéo* », magazine coproduit avec la RAI autour des problématiques sociales, économiques et politiques de la Méditerranée, avec des rendez-vous réguliers : les Carnets de Méditerranéo ; le JT de la Méditerranée...

Le cinéma est également présent sur ViaStella et participe, à sa façon, à la découverte de la richesse de la production du monde méditerranéen. Deux fois par semaine, la chaîne propose ainsi un film issu du patrimoine cinématographique méditerranéen.

Au total, c'est plus du tiers du temps d'antenne de la chaîne qui est consacré au monde méditerranéen.

• **Valoriser la culture et la langue corse**

En 2012, 1 531 heures de programmes ont été diffusées en langue corse, ce qui représente 22,71 % du volume global de diffusion. ViaStella est ainsi clairement une chaîne où le bilinguisme est une réalité, dans tous les genres de programmes.

Ainsi, jusqu'à quatre éditions d'information par jour sont en langue corse. Le corse est également présent dans des magazines dédiés à la production culturelle insulaire, dans la production documentaire, dans de la fiction télévisée, dans des programmes humoristiques ou patrimoniaux. Il est également la langue principale de nombreux programmes pour enfants.

• **Développer une offre régionale novatrice**

Alliant proximité et découverte dans sa grille de programme, jouant la complémentarité entre les décrochages régionaux de France 3 en Corse et sa propre grille de programme, mutualisant les ressources et les programmes entre les deux antennes éditée par France 3 Corse, exploitant les modalités de programmation des chaînes de complément en exposant les programmes frais aux heures de grande écoute, avec des multidiffusions en journée, réparties sur plusieurs semaines, ViaStella installe une offre singulière dans le paysage audiovisuel français.

L'importance de la politique documentaire

• Une place prépondérante dans l'offre de programmes

Avec près de 30 % du temps d'antenne, le documentaire est le genre prédominant sur la grille de ViaStella. Ce choix éditorial fort s'explique de plusieurs manières :

- le genre documentaire donne du temps aux auteurs et aux téléspectateurs pour exposer une situation et pour la comprendre ;
- il autorise un point de vue d'auteur marqué, et il peut se présenter avec des recherches de formes autant que de fond, rompant ainsi avec l'homogénéité que doivent présenter d'autres genres de programmes ;
- ViaStella ayant vocation à aborder un monde complexe, c'est une idée assez naturelle que de le faire notamment au travers du documentaire...

• Une programmation thématisée

La chaîne propose huit cases documentaires thématisées et évidemment multidiffusées au moins cinq fois sur un mois :

- Expressions : dédiée à la culture corse et méditerranéenne ;
- Ghjenti : culture et société corse ; régulièrement bilingue ;
- Mediter'Anima : une immersion dans les traditions, religions et coutumes des sociétés corses et méditerranéennes ;
- Mer et Nature : case traitant de la relation des femmes et des hommes à leur environnement terrestre et maritime, de chasse et de pêche en Méditerranée ;
- Histoire : l'histoire de la Corse et de le Méditerranée
- Vents du Sud : portraits en Méditerranée ;
- Orizonti : questions de société en Corse et en Méditerranée. Diffusion suivie d'un débat en français ou en corse ;
- Découverte : une case qui s'échappe de la Méditerranée, mais régulièrement en langue corse.

Sur ViaStella, trois premières parties de soirée et quatre secondes parties de soirées sont consacrées au documentaire. Avec ce choix, ViaStella affirme la place du documentaire dans son offre et montre combien ce genre est un des marqueurs forts de sa ligne éditoriale.

• Une diversité de l'offre

Les choix effectués par ViaStella en coproduction ou en préachat parmi les presque trois cents propositions reçues annuellement sont guidés à la fois par l'adéquation aux thématiques des cases documentaires mais également par la diversité des traitements proposés.

Si la durée la plus commune est le 52 minutes, la chaîne diffuse régulièrement des films significativement plus longs, qu'elle coproduit ou qu'elle achète. L'exemple extrême est peut être la diffusion en 2012 de deux des cinq épisodes de « *Mafrouza* », soit près de cinq heures d'une expérience documentaire unique, réalisée par Emmanuelle Demoris, sur les

bidonvilles d'Alexandrie dans le cadre d'une semaine de programmation thématique sur l'Égypte.



Photo 1 : *L'Animali*, réalisé par Paul Filippi, 2012©France 3 Corse ViaStella.

La recherche de forme est également le propre de nombreux documentaires produits ou coproduits par ViaStella : « *Échos* » de Pierre Gambini, « *A Varguna* » de Marie-Jeanne Tomasi, « *L'Animali* » de Paul Filippi (voir photo 1 ci-dessus) ou encore « *Théodore 1er, roi des corses* » d'Anne de Giafferi (voir photo 2 ci-dessus) pour ne citer que quelques-uns des derniers films coproduits par France 3 Corse ViaStella...

Pour chacun de ces films, les échanges entre le diffuseur et les auteurs/réalisateurs/producteurs ont permis de s'engager sur une voie originale de forme documentaire, alliant l'expérience esthétique et le respect de l'usage télévisuel.



Photo 2 : *Théodore 1er, roi des Corses*, réalisé par Anne de Giafferi, coproduction France 3 Corse ViaStella, ADR Productions, 2013©France 3 Corse ViaStella, ADR Productions.

Chaîne bilingue et méditerranéenne par construction, ViaStella a évidemment une approche spécifique des questions de doublage et de sous-titrage. Loin des choix prédéterminés, les discussions usuelles entre diffuseurs et réalisateur et producteurs sur ce point sont arbitrées au cas par cas, en fonction de la nature et de la forme du documentaire.

- **Un marqueur de la production insulaire**

France 3 Corse ViaStella est un acteur essentiel du tissu industriel audiovisuel local. À ce titre, elle participe par ses choix de sa structuration et de son développement économique.

Le documentaire, considéré comme un actif patrimonial, est un genre favorisé par l'ensemble du secteur audiovisuel insulaire. La Collectivité Territoriale de Corse et ViaStella interviennent régulièrement conjointement sur de nombreux projets audiovisuels, en particuliers documentaires. Ensemble, elles permettent ainsi l'émergence d'un réseau de plus en plus dense de producteurs. La Corse, plus petite région de France, recense plus d'une vingtaine de sociétés de production audiovisuelle sur son territoire. Représentées par deux associations de producteurs, elles entretiennent pour la majorité d'entre elles des rapports réguliers avec la chaîne. France 3 Corse ViaStella s'appuie fortement sur ce réseau tant pour la production documentaire que pour celle de magazines, de programmes courts et de fictions.

En effet, près de 60 % des investissements en programme de la chaîne sont réalisés par des sociétés insulaires. Cet effort, maintenu depuis près de dix ans et augmenté ces dernières années par la chaîne (qui est passée de 50 à 60 % d'investissements « programmes » en Corse en 2012), a permis de développer des structures de productions insulaires qui, pour certaines d'entre elles, débordent aujourd'hui largement du cadre local dans leurs activités de production audiovisuelle.

En hausse par rapport à 2011, la chaîne a engagé en 2012 la production ou coproduction de près d'une quarantaine de documentaires.

Un comité de lecture se réunit six à huit fois par an au sein de France 3 Corse ViaStella pour choisir parmi les nombreuses propositions de documentaires. Passé ce cap, la chaîne essaie dans la mesure du possible de faire vivre, pour chacun des documentaires, le trio « auteur/réalisateur, producteur, diffuseur », meilleur garant d'une bonne compréhension mutuelle.

- **Un élément de valorisation des choix éditoriaux de la chaîne et de la qualité de ses programmes.**

Il existe de très nombreux festivals des documentaires en Europe et en Méditerranée. France 3 Corse ViaStella essaie d'y soutenir au maximum la présence des documentaires qu'elle a produits ou coproduits. L'objectif est à la fois d'accompagner des œuvres dans leur vie de festival, mais également de faire connaître la chaîne et son positionnement éditorial spécifique et de défendre et valoriser les producteurs corses avec lesquelles ViaStella partage une ambition volontariste d'augmentation quantitative et qualitative régulière des productions.



Photo 3 : Pierre Clementi, *l'absolue liberté*, réalisé par Laurence Leduc, coproduction France 3 Corse ViaStella, Setti Mulini, 2013 © France 3 Corse ViaStella, Setti Mulini.

C'est cette même volonté qui conduit France 3 Corse ViaStella à coproduire en partenariat avec d'autres diffuseurs français, plus puissants, tels que Arte (« *Un homme médiocre* » produit par Mouvement et les films du Tambour de soie pour Arte et France 3 Corse ViaStella) ou bien encore LCP-PS (La Chaîne parlementaire-Public Sénat) et LCP-AN (La Chaîne parlementaire-Assemblée nationale), mais également France Ô et France 5, par exemple.

- **Un vecteur essentiel de maintien et de développement du bilinguisme**

ViaStella attache une importance particulière à la présence de documentaire en langue corse sur son antenne.

En 2012, une dizaine de documentaires ont été produits en en version française et en version corse ; une dizaine d'autres ont été doublés en corse. Par ce choix, ViaStella affiche un usage du corse sur tous les thèmes de société, sans le restreindre à aucun secteur spécifique.

La politique documentaire est clairement un volet actif du renforcement du bilinguisme à l'antenne, au même titre que les programmes « jeunesse » ou bien encore l'information.

- **Le tournant à prendre du webdoc**

Le Webdoc s'impose comme un genre à part entière. France 3 Corse ViaStella a engagé ses premières coproductions dans le domaine en 2012. Aux frontières du Web et de la télévision, le genre propose une nouvelle forme d'expérience audiovisuelle qui viendra considérablement enrichir, sur tous les sujets, les documentaires de forme plus classique. L'année 2013 sera donc pour ViaStella celle des premières mises en ligne.

- **L'ambition méditerranéenne**

L'ambition méditerranéenne de ViaStella est avant tout éditoriale. C'est une Méditerranée prise dans son acception la plus large, du Maroc au Liban, de l'Espagne à la

Turquie. La chaîne est ainsi l'un des principaux diffuseurs de documentaires sur cette thématique. Mais pour France 3 Corse ViaStella, il ne s'agit pas simplement de sujets choisis dans une thématique particulière, mais, plus largement, d'une volonté de travailler avec des professionnels de toute la zone. La chaîne s'implique donc dans les lieux des rencontres entre diffuseurs et producteurs/réalisateurs méditerranéens, tel que Docmed, par exemple.

La participation à ce type d'événements permet à la chaîne de coproduire aujourd'hui « *Caravane dans une Chambre* », avec Arte, du réalisateur syrien Hazem Halahmwi, ou de proposer dans les prochains mois « *Gaza 36 mm* » produit par une équipe entièrement gazaouite en 2012.



Photo 4 : Soran fait son cinéma, réalisé par Fulvia Alberti, coproduction France 3 Corse ViaStella, Point du jour, 2012© France 3 Corse ViaStella, Point du jour.

Cette orientation éditoriale de la chaîne permet également d'accompagner des producteurs corses dans des projets rayonnant sur l'ensemble du bassin méditerranéen. Ainsi, la richesse de la ligne éditoriale offre aux producteurs locaux un vaste choix de propositions pour la chaîne : centrées sur la Corse, en langue corse, sur la Méditerranée.

Enfin, cette ambition méditerranéenne conduit naturellement France 3 Corse ViaStella à nouer des liens de travail avec des chaînes du bassin méditerranéen, comme par exemple la 2M au Maroc, avec « *Walou* » de Hassiba Belladj.

Après six années d'existence, ViaStella a pris une place originale dans le monde du documentaire. Ce genre est et restera un élément central de l'offre éditoriale de la chaîne, toujours concentrée sur les mêmes thématiques corses et méditerranéennes, en corse et en français. Les prochaines années seront également pour ViaStella l'occasion d'innover avec le webdoc et de faciliter les coproductions et les expériences entre professionnels corses et méditerranéens.

Jean-Emmanuel Casalta, directeur des Antennes et des Programmes de France 3 Corse ViaStella, septembre 2013

Crédit photographique : Fanny Ottavi, Jean-Emmanuel Casalta à Ajaccio, France 3 Corse ViaStella.

Les producteurs de documentaire audiovisuel, un tissu contrasté

Par Benoît Danard, directeur des Études, des Statistiques et de la Prospective du CNC



Benoît Danard est titulaire d'un Magistère en droit de la communication, d'un DESS de gestion de la télévision et est diplômé de l'Université de Berkeley (Californie) en sciences politiques. De 1990 à 1998, il travaille au service des études du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). Il rejoint, en 1999, le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) comme directeur des Études, des Statistiques et de la Prospective. Il a publié plusieurs ouvrages sur l'économie de la télévision. Il est chargé de cours à l'Université de Paris IX-Dauphine, et intervient dans des formations d'Ina SUP.

Pourquoi les entreprises de production de documentaires sont-elles les plus nombreuses parmi les sociétés de production audiovisuelles, la majorité de ces sociétés produisant très peu d'heures. Cette abondance de sociétés de petite taille s'explique en partie par le volume particulièrement important de commandes des chaînes : le documentaire est le premier genre de programmes de stock en volume sur les chaînes françaises, il est peu cher en général et il s'adapte bien aux besoins des chaînes, grâce à sa diversité de formats et de sujets. Benoît Danard rappelle ces données pour dresser ici le paysage de ces entreprises qui produisent du documentaire pour les chaînes de télévision. Même s'il est difficile de dresser une typologie précise et exhaustive, tant ce tissu des sociétés indépendantes présente une grande diversité, les données proposées ici sont essentielles pour comprendre la logique de ce secteur de la production audiovisuelle.

Plus de 600 sociétés de production de documentaire

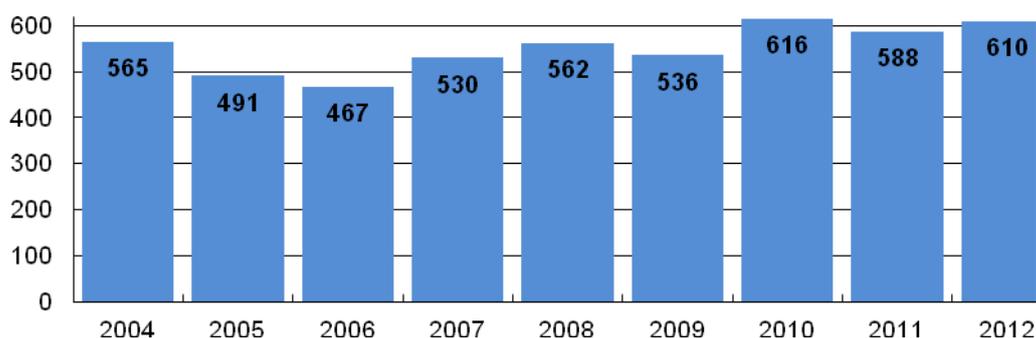
Parmi les sociétés de production audiovisuelle en France, les entreprises de production de documentaires sont les plus nombreuses. Le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) en dénombre 610 actives en 2012. Elles représentent 72,3 % des entreprises de production de programmes audiovisuels de stock ¹⁰⁶. Leur nombre a progressé de 12,9 % en dix ans, soit 70 entreprises de plus en 2012 par rapport à 2003. L'abondance des sociétés de production audiovisuelle de documentaires s'explique tout d'abord par le volume particulièrement important de commandes des chaînes. En effet, en 2012, 2 921 heures de

¹⁰⁶ Les législateurs français et européens ont défini l'œuvre audiovisuelle et cinématographique dans la loi. Cette œuvre est communément désignée sous le vocable de "programme de stock". C'est donc en creux, ou par opposition, que se définissent les "programmes de flux". Les aides à la création comme le soutien du CNC, etc., les quotas de production, s'appuient sur ces définitions nationales ou européennes. Pour plus de précisions, lire Benoît Danard, Rémy Le Champion, *Les Programmes audiovisuels*, Paris, La Découverte, 2005.

documentaires ont été produites, soit 56,7 % du volume annuel de production de programmes de stock. Le documentaire est ainsi le premier genre de programmes de stock en volume. Il s'adapte particulièrement bien aux besoins des chaînes, grâce à sa diversité de formats et de sujets. Quasiment toutes les chaînes commandent des documentaires, à l'exception des chaînes thématiques d'information et de sport. En 2012, 118 chaînes françaises ont commandé des documentaires. Une telle diversité de clients pour les producteurs ne se retrouve pas dans les autres genres de programmes de stock (seulement 55 chaînes ont commandé de la fiction en 2012, par exemple).

Le documentaire présente aussi un intérêt économique, car il est peu coûteux à produire et il peut s'adapter aux moyens budgétaires des chaînes et aux formats de toutes les cases. En moyenne en 2012, une heure de documentaire coûte 150 000 euros. Mais le coût d'un documentaire est très variable. Une heure de documentaire commandée par une chaîne publique coûte 210.000 euros en 2012, une heure pour une chaîne de la TNT, 77.000 euros, une heure pour une chaîne du câble, du satellite ou de l'ADSL, 85.000 euros. Ce coût modéré, qui peut être ajusté en fonction des sujets, explique également la diversité du tissu d'entreprises, car ces sociétés peuvent engager la production de documentaires sans avoir nécessairement des fonds propres importants.

Évolution du nombre d'entreprises de production de documentaires



Source : CNC.

Un secteur peu concentré

La concentration de l'activité des entreprises de production de documentaires est relativement limitée et stable sur les dix dernières années. Sur cette période, environ 10 % des entreprises réalisent 50 % du volume de production. En 2012, 9,0 % des entreprises actives, soit 55 sociétés, produisent 50 % des heures de documentaires. Ce niveau de concentration est proche de celui observé dans la fiction ou le spectacle vivant. Les dix premières entreprises produisent 20,2 % des heures de documentaires en 2012. Le poids des dix premières sociétés est stable sur les cinq dernières années. Le volume d'activité des sociétés de production est très variable. Les dix premières sociétés de production

collaborent en 2012 à 60 heures de documentaires en moyenne, alors que l'ensemble des sociétés collaborent en moyenne à 5 heures.

Les 10 premiers producteurs de documentaires en 2012 (en volume horaire¹)

		volume total		volume en exclusivité		volume en coproduction	
		heures	%	heures	% du total	heures	% du total
1	Capa Presse	100	3,4	94	94,4	6	5,6
2	TF1 Production	89	3,0	46	51,6	43	48,4
3	Réservoir Prod	66	2,2	31	46,7	35	53,3
4	Patrick Spica Productions	61	2,1	54	87,1	8	12,9
5	3ème Œil Productions	57	2,0	55	95,0	3	5,0
6	PMP	57	1,9	51	90,1	6	9,9
7	Maria Roche Productions	51	1,7	51	100,0	0	0,0
8	Production Tony Comiti	42	1,4	35	82,6	7	17,4
9	17 Juin Media	42	1,4	35	83,3	7	16,7
10	Magneto Presse	39	1,3	39	100,0	0	0,0

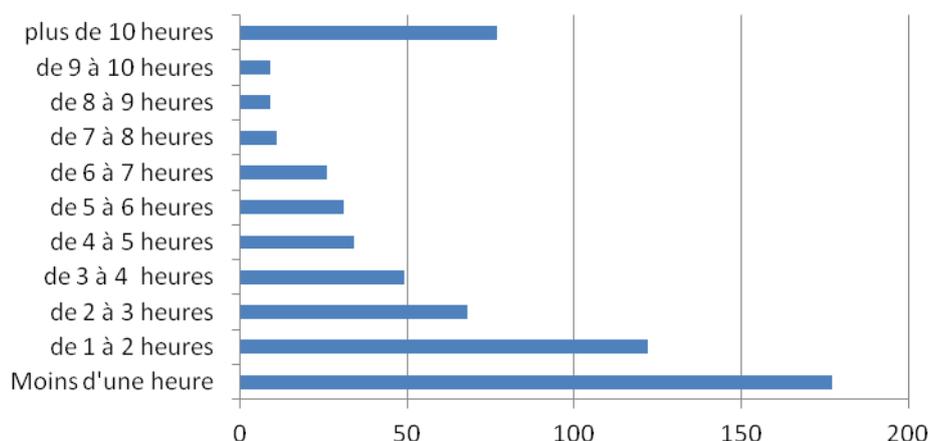
¹ Certaines heures peuvent être comptabilisées plusieurs fois en raison de l'investissement de plusieurs producteurs dans une même œuvre.

Source : CNC.

Une majorité de petites sociétés de production

Une majorité de sociétés produisent un nombre limité d'heures de documentaires. Près de la moitié (49,0 %) des sociétés de production actives en 2012 participent à la production de moins de 2 heures de documentaire. Le tissu des sociétés de production est donc composé majoritairement de petites sociétés. Près de 70 % des sociétés participent à la production de moins de 4 heures en 2012, soit légèrement moins que la moyenne produite par société (5 heures par an). À l'opposé, 12,6 % des sociétés produisent plus de 10 heures de documentaire en 2012 et 3,4 % plus de 30 heures par an.

Nombre de sociétés ayant collaboré à un documentaire en 2012



Source : CNC.

Un tissu d'entreprises particulièrement hétérogène

Le tissu de sociétés de production de documentaires est composé quasi exclusivement de sociétés indépendantes des chaînes de télévision. Ainsi, 97,7 % des sociétés de production de documentaires sont indépendantes des chaînes de télévision. Seulement une quinzaine de sociétés de production ayant produit des documentaires en 2012 sont des filiales de chaînes de télévision, parmi lesquelles MFP Multimédia France Production filiale de France Télévisions, C productions filiale de M6, TF1 Production filiale de TF1. Certaines sociétés sont filiales de groupes audiovisuels possédant des chaînes de télévision comme Angel Productions, Image & Compagnie, Électron Libre Productions, filiales du groupe Lagardère, ou AB Productions, filiale du Groupe AB. Les sociétés liées à une chaîne de télévision ont une activité de production de documentaires, le plus souvent, plus régulière que les sociétés indépendantes. En moyenne sur une année, elles collaborent à la production de 15 heures de documentaires par an contre 4 heures pour une société indépendante.

La production de documentaire souvent exercée au côté d'autres productions

Le tissu des sociétés indépendantes présente une grande diversité. Il est donc difficile de dresser une typologie précise et exhaustive. Ces sociétés se distinguent par les savoir-faire qu'elles fédèrent, leur ligne éditoriale, leur localisation géographique, leur appartenance à un groupe plus important, leur choix de développement et leur positionnement stratégique. Au sein des sociétés indépendantes, certaines sociétés ayant produit des documentaires appartiennent à des groupes audiovisuels plus importants comme, par exemple, Gaumont Télévision (Gaumont), Telfrance (Groupe Telfrance), Endemol Fiction (Endemol Développement).

Cette première typologie soulève la question de la notion d'indépendance et, surtout, vis-à-vis de qui ? Dans l'analyse du tissu des sociétés de production audiovisuelle, le premier critère à examiner est celui de l'indépendance vis-à-vis de ses clients, c'est-à-dire vis-à-vis des chaînes de télévision ou de leurs actionnaires. Par convention, dans cet article sont appelées « sociétés indépendantes », des entreprises individuelles indépendantes en termes capitalistiques des chaînes de télévision ainsi que les entreprises appartenant à un groupe, à la condition que ce groupe soit non lié à un diffuseur. Cette notion est différente de celle de la réglementation qui définit une production indépendante au regard de deux principaux critères prévus à l'article 15 du décret du 2 juillet 2010 : nature et étendue des relations contractuelles entre le producteur et une chaîne, et un seuil de détention capitalistique. Seul un examen du contenu de la relation contractuel entre le producteur et la chaîne et des participations financières des sociétés permet de réaliser une telle distinction – raison pour laquelle nous avons ici retenu uniquement le critère capitalistique.

Le plus souvent, les sociétés qui produisent des documentaires audiovisuels ont également une activité de production dans d'autres programmes tels les magazines ou la fiction, à l'image de A prime group, 3ème œil Productions, Ego Productions, Zadig Productions ou Reservoir Prod.

D'autres évoluent à la fois dans le secteur de la production audiovisuelle et dans la production cinématographique comme, par exemple, MC4, Bonne Pioche, Agat Films & Cie, ou CinéTévé. Certaines sociétés produisant des documentaires exercent également une activité d'agence de presse audiovisuelle et fournissent aux chaînes de télévision des reportages comme 17 juin Média, Tac Presse, Capa Presse, Galaxie Presse ou Production Toni Comiti. D'autres sociétés de production spécialisées dans le documentaire ont développé des savoir-faire sur certains genres de documentaires, en particulier dans le domaine du spectacle vivant et de la musique, avec Idéal Audience par exemple.

L'international constitue également un axe majeur de développement pour certaines sociétés de production de documentaires, comme Gédéon Programmes ou Les Films d'Ici. En effet, le marché international peut ouvrir des sources complémentaires de financement, et certains sujets peuvent dès l'origine être développés dans la perspective de ce marché, sous forme de coproduction notamment.

La production de documentaires bien implantée en région

• 30 % des sociétés de production de documentaires sont installées en région

En 2012, 186 entreprises de production audiovisuelle, ayant produit des documentaires, sont installées en région, soit 30,5 % de l'ensemble des sociétés de production audiovisuelle. La région Rhône-Alpes bénéficie du plus grand nombre de sociétés audiovisuelles actives dans la production de documentaires en 2012, avec 32 entreprises devant la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, 21 sociétés, la région Aquitaine, 14 sociétés, et les régions Bretagne et Midi-Pyrénées avec 13 sociétés chacune.

• **Près de 20 % des documentaires sont produits en région**

En 2012, 543 heures de documentaires sont produites par des sociétés de production dont le siège social est établi en région (hors Île-de-France), soit 18,5 % des heures de documentaires. 60,0 % du volume de production de documentaire sont issus de cinq régions : Rhône-Alpes (109 heures), Aquitaine (80 heures), Provence-Alpes-Côte d'Azur (52 heures), Bretagne (46 heures), Poitou-Charentes (38 heures). La région Rhône-Alpes bénéficie du volume de production le plus important avec 20,1 % des heures produites. Cette région apparaît la plus dynamique depuis plusieurs années.

Heures de documentaires produites par les producteurs en région

	2008	2009	2010	2011	2012	%
Rhône-Alpes	111	120	112	103	109	20,1
Aquitaine	38	46	58	94	80	14,8
PACA	47	40	38	39	52	9,6
Bretagne	43	45	43	59	46	8,4
Poitou-Charentes	1	7	10	19	38	6,9
Pays de la Loire	23	23	19	18	25	4,6
Corse	12	21	19	11	25	4,6
Centre	34	28	24	29	23	4,2
Nord-Pas-de-Calais	13	16	33	29	23	4,2
Alsace	18	14	19	17	22	4,0
Midi-Pyrénées	26	16	17	11	19	3,5
Champagne - Ardennes	12	15	14	20	17	3,2
DOM-TOM	8	3	22	4	17	3,1
Lorraine	11	15	9	8	14	2,6
Franche-Comté	3	2	3	10	11	1,9
Basse-Normandie	4	4	4	4	7	1,3
Languedoc-Roussillon	4	3	6	4	5	1,0
Auvergne	5	7	11	7	5	0,9
Haute-Normandie	4	6	5	5	3	0,5
Limousin	4	1	3	5	2	0,3
Bourgogne	1	1	2	1	1	0,2
Picardie		1				0,0
Total	421	434	469	496	543	100,0

Source : CNC.

• Des producteurs en région qui produisent pour des médias locaux

Plus de la moitié de la production de documentaires en région est destinée aux antennes régionales de France 3 et aux télévisions locales (54,2 % en 2012). Les chaînes locales sont les principaux commanditaires de documentaires pour les producteurs en région, avec 31,1 % des volumes produits en 2012. C'est en région Rhône-Alpes (52 heures) et en Bretagne (20 heures) que les volumes de commandes des chaînes locales sont les plus importants. Le développement des chaînes locales diffusées par voie hertzienne est venu renforcer ce phénomène. En 2012, près de 45 chaînes locales de plein exercice ont commandé des documentaires, auxquels il convient d'ajouter les commandes des antennes régionales de France 3 qui jouent également un rôle particulièrement important dans l'animation d'un tissu de producteurs de documentaires en région.

En conclusion, les nombreuses sociétés de production de documentaires installées sur le territoire français rassemblent une richesse de savoir-faire et d'expertise qui bénéficie à la diversité de la création. Ce secteur dynamique se caractérise par des entreprises de taille réduite et par une présence forte de producteurs installés en région.

Cette atomisation des sociétés n'est pas sans soulever des interrogations sur leur solidité financière, compte tenu du nombre limité de chaînes à capacité financière importante : sept chaînes historiques pour plus de six cents producteurs !

**Benoît Danard, directeur des Études, des Statistiques et de la Prospective du CNC,
septembre 2013**

L'âge d'or du documentaire n'a jamais existé

Entretien avec Serge Lalou, producteur, Les Films d'ici



Après des études de vétérinaire et de nombreux voyages, **Serge Lalou** rejoint en 1987 l'équipe des Films d'ici, l'une des plus grandes sociétés de production de documentaires en France. Depuis, Serge Lalou a produit plus de 350 films, documentaires et long métrages. Parmi les titres récents, l'on peut citer « Michael Kohlhaas » d'Arnaud des Pallières, « Retour en Normandie », « La Maison de la Radio » et « Nennette » de Nicolas Philibert, « Dans un jardin je suis entré » d'Avi Mograbi, « Michel Petrucciani » de Michael Radford, « Traduire » de Nurith Aviv, « Les Arrivants » de Claudine Bories et Patrice Chagnard, mais aussi « Les Secrets » de Raja Amari, « Valse avec Bashir » d'Ari Folman, « Belle toujours » de Manoel de Oliveira, « Agnus Dei » de Lucia Cedron, « Fragments de conversations avec Jean-Luc Godard » d'Alain Fleisher, « Kommunalka » de Françoise Huguier, « Rue Santa Fe » de Carmen Castillo, « Congo River » de Thierry Michel, « Night Watch », « Red Dusk » et « Le Violon de Rothschild » d'Edgardo Cozarinsky, « Le Sourire d'Hassan » de Frédéric Goupil, « Avec tout mon amour » d'Amalia Escriva, ou encore « Bronx Barbes » et « Après l'océan » d'Éliane de la Tour. Il a également réalisé son premier long-métrage « Entre Nous », en 2002 ainsi que « Et Si », long métrage documentaire, en 2010.

Pourquoi et comment produire du documentaire ? Serge Lalou est producteur depuis 26 ans, épousant l'histoire des Films d'ici, l'une des plus importantes sociétés de production indépendante française. Née du cinéma militant, la société créée en 1984 par Richard Copans et Yves Jeanneau, privilégia au début le documentaire comme une évidence de l'engagement des producteurs, avant de s'autoriser à produire tous les genres de films, tous les sujets et tous les modes de production, au gré de leurs désirs. Pour un producteur comme Serge Lalou, le documentaire procède d'un projet politique et doit contribuer à décrypter le monde. Les projets naissent de rencontres entre le producteur et le réalisateur et chaque production se structure autour d'un film. Acteur toujours exigeant au service de films singuliers, il décrit les évolutions de la télévision et des « industries de programme » sans nostalgie d'un supposé « âge d'or » du documentaire.

Pouvez-vous nous résumer votre parcours dans la production documentaire avec les Films d'ici ?

Serge Lalou : Les Films d'ici ont été créés en 1984 par Yves Jeanneau et Richard Copans qui venaient du cinéma militant des années 1970, notamment du collectif Cinélutte. J'appartiens à la génération suivante : en 1968, les deux fondateurs ont déjà une pratique du cinéma alors que je n'ai que 6 ans à l'époque. On se rencontre en 1987 au moment où le cinéma documentaire est en train de se structurer et je n'ai alors aucune expérience de

ce milieu : j'ai fait des études de vétérinaire. De fait, j'ai appris mon métier ici, en produisant. La structure et nous, ses fondateurs et associés, avons grandi ensemble, rejoints très vite par Frédéric Chéret.

Pourquoi avons-nous, au départ, privilégié le documentaire ? La question de l'engagement était alors très présente, nous nous intéressions à ce qui se passait partout dans le monde. Trois grandes productions ont été alors déterminantes : « La Ville Louvre » de Nicolas Philibert, que je produis et qui est sorti en novembre 1990, « Route One USA » de Robert Kramer, produit par Richard Copans, sorti en 1989, et la collection de film « Transantarctica », de Laurent Chevalier, produit par Yves Jeanneau, sorti en 1990, qui traduisaient déjà une pluralité d'orientations.

Quand je suis arrivé, j'ai commencé à travailler, quasiment en stage, sur un film de Nicolas Philibert, « Trilogie pour un Homme seul ». Un poste d'assistant s'est libéré et cela a été mon premier travail salarié aux Films d'ici. Je suis devenu producteur à partir de « La Ville Louvre ». Très tôt, nous avons fait le pari de l'international, qu'il s'agisse de production ou de financement, une démarche assez naturelle pour moi qui ai passé une partie de ma vie d'enfant à l'étranger en ayant appris l'anglais, l'italien.

Cette période est aussi celle de la Bande à Lumière ¹⁰⁷. La fin des années 1980 correspond aussi à la création de la Sept, préfigurant la naissance d'Arte en 1992. Grâce, notamment, à cette chaîne, le documentaire va se développer et se structurer autour du Compte de soutien ¹⁰⁸. Les Films d'ici grandissent au long des années 1980 ; en 1988, nous comptons deux associés de plus, nous nous développons très vite, Hachette rentre au capital ; nous allons connaître, ensuite, des hauts et des bas, des moments de crise, jusqu'à ce nous rachetions la structure. Yves Jeanneau lui s'en est allé plus tôt vers d'autres aventures, dont l'une de ses inventions, le Sunny Side of the doc.

Frédéric Chéret, Richard Copans et moi avons il y a peu fait le constat de la nécessité de faire évoluer ce que nous avons créé et développé, un outil multiforme nous permettant de travailler à la fois pour la télévision, y compris pour le « prime time », pour le cinéma, les festivals, un outil pouvant faire face à une multiplicité de situations. C'est pourquoi, plus de trente ans après la fondation des Films d'ici, nous avons décidé d'associer des gens plus jeunes et de créer les Films d'ici 2, structure de production, les Films d'ici devenant la structure de catalogue, ce qui représente plus de 900 titres. Nous faisons le pari d'assurer la transmission de notre travail et de notre engagement, pari en cours. Nous ne sommes spécialisés ni en genre ni en mode de production et nous nous déplaçons en permanence sur tous les terrains en fonction de nos projets.

¹⁰⁷ En 1985, certains réalisateurs et producteurs, tels Yves Billon, Jean-Michel Carré, Yves Jeanneau, Jean Rouch etc. s'associent et créent la Bande à Lumière, que préside Joris Ivens pour promouvoir le documentaire. De cette initiative, naissent, notamment, Les Etats Généraux du Documentaire organisés à Lussas à partir de 1989.

¹⁰⁸ Le Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (Cosip) a été créé en 1986 au sein du CNC.

Comment aviez-vous conçu la structure des Films d'ici ?

S. L. : Elle s'est construite avec les projets. Nous avons constitué au fil des années un outil au service des films en fonction des désirs de chacun de nous. Prenons un exemple : Arnaud des Pallières m'a proposé successivement plusieurs sujets de documentaire : sur Gertrude Stein, puis ce qui est devenu « Disneyland, mon vieux pays natal » (sorti en 2001), puis une fiction télé ou de cinéma : en les produisant, je ne me situe pas comme un producteur de genre mais d'œuvre, je suis alors au service de ce que nous désirons voir exister, me déplaçant en production en fonction des nécessités de chaque projet.

Au début des Films d'ici, le documentaire était majoritaire mais nous n'avons pas tardé à produire de la fiction. « Bronx-Barbés » d'Éliane Delatour, sorti en 2000, a été produit à la fin des années 1990. Éliane, qui vient du documentaire, voulait réaliser une fiction, et nous avons suivi son projet. C'est un exemple parmi beaucoup d'autres. Le documentaire reste encore majoritaire. Nous produisons un à deux longs métrages par an pour le cinéma et trente à quarante documentaires pour la télévision. Chacun des producteurs des Films d'ici peut produire documentaire ou fiction ; certains ont leurs affinités, leurs préférences, certains sont plus transmédiés que d'autres ; une productrice, en particulier, a développé notre présence à l'international, chacun développe ses spécificités.

Ce qui nous caractérise, c'est d'avoir privilégié des emplois permanents au sein de notre structure de production. Nous avons donc une entreprise qui produit des volumes importants avec une rentabilité faible. Elle s'est également structurée pour que chaque film conserve une histoire particulière, un suivi, une mémoire car chaque film possède son histoire, et l'on ne produit pas de la même façon un film à soixante mille euros comme un film qui en coûte cinq millions. Évidemment, nous conservons des services communs : la direction financière, la comptabilité, le standard, le développement, la vie des films, les festivals, etc. Nous fonctionnons, d'ailleurs, sur les règles de la comptabilité analytique puisque dans le cinéma, elle s'établit film par film. Chaque production se structure autour de chaque film avec une équipe intermittente qui vient renforcer l'équipe permanente.

Comment choisissez-vous les réalisateurs ?

S. L. : Nous fonctionnons comme une maison d'édition. Il y a des gens qu'on accompagne depuis longtemps. Les projets arrivent rarement par la poste, ils naissent de rencontres. Nous produisons plusieurs nouveaux réalisateurs chaque année, réalisateurs français ou de pays étrangers, que nous avons connus par d'autres réalisateurs, lors de festivals, etc. et qui viennent s'ajouter à celles et ceux avec lesquels nous travaillons depuis longtemps, qui nous sont d'une grande fidélité. Un projet, c'est donc une rencontre entre un producteur et un réalisateur. Certains réalisateurs souhaiteraient bénéficier d'aides autonomes qui leur permettraient de produire leur film sans producteur mais, pour moi, cela ne garantirait pas l'aboutissement d'un projet car on a rien trouvé mieux que le tandem producteur/réalisateur pour qu'un projet se réalise.

Le dialogue, en amont, entre producteur et réalisateur est essentiel ; il permet d'affiner le projet qui s'élabore dans le dialogue et la contradiction. L'enfermement dans une vision solitaire est un appauvrissement. Avec les réalisateurs, nous échangeons des idées, ce qui

leur permet d'avoir un regard extérieur, de trouver des pistes, d'avancer, à la fois sur le plan artistique, financier, organisationnel, qui sont les trois volets du métier de producteur. On s'intéresse assez peu, et à tort, aux structures de production. Elles sont un outil au service d'un travail de réalisation, une interface, et il est important que les réalisateurs sachent pourquoi telle structure a été construite de telle manière, puissent situer sa politique, sa cohérence.

Quelle différence faites-vous entre produire pour le cinéma et produire pour la télévision ?

S. L. : Il existe deux types de différences : d'abord éditoriale, sujet dont on pourrait parler pendant des heures. Les frontières sont parfois fragiles entre les deux mais l'idée que je voudrais faire valoir est que le cinéma se définit essentiellement par le réalisateur et son point de vue. La production des films de cinéma se caractérise également par son mode de financement. Le choix que nous allons faire, produire pour le cinéma ou la télévision, procède d'une analyse : on évalue si le film a la possibilité d'être diffusé en salle. Pour certains projets, on ne se pose pas la question. Les films de Nicolas Philibert iront en salle, par exemple. Il arrive aussi que des projets changent de destination. « Valse avec Bachir » d'Ari Folman, sorti en 2008, a été produit pour la télévision, les chaînes qui l'ont coproduit ne souhaitant pas qu'il soit produit pour le cinéma... et pourtant, le film s'est retrouvé en salle. Cela arrive et montre bien que, pour certains projets qui relèvent du documentaire, la question du mode de leur diffusion se pose et ne peut pas être totalement déterminé.

La télévision fonctionne par sujets, par cases et certains films échappent à cela ; certains font exploser les cadres ou ne traitent pas d'un sujet immédiatement identifiable. Alors, parfois, un distributeur prend l'initiative et le risque de le sortir en salle, parfois des projets dont n'ont pas voulu les télévisions réussissent au cinéma. Si l'on veut garder une qualité éditoriale, il faut éviter la standardisation. La production tient à la fois, et c'est un peu un lieu commun de le dire, de l'industrie et de l'accompagnement de prototypes. Telle est la problématique à laquelle nous sommes confrontés et qui implique tous les aspects du métier : financier, artistique, organisationnel.

Quels sont les chaînes avec lesquelles vous travaillez pour le documentaire ?

S. L. : Nous travaillons beaucoup avec les télévisions qui jouent un rôle socialement déterminant, et ce n'est pas un hasard si le documentaire est essentiellement diffusé par les chaînes publiques car le documentaire procède, au sens large, d'un projet politique, il n'est aucunement synonyme de divertissement maximum ; il est un point de vue sur le monde dont on a vraiment besoin dans un monde de plus en plus complexe ; il contribue à décrypter ce monde, ce que ne peuvent faire les journaux télévisés au quotidien, l'information rapide et ses trop brefs commentaires.

En général, nous produisons avec Arte, de façon conséquente, France 5, régulièrement, France 2 pour les projets qui nécessitent des fonds importants et, de façon générale, avec toutes les structures qui accompagnent le documentaire, ministères, musées, régions, etc.

Est-ce que vous partagez le discours critiquant le formatage qu'imposeraient les diffuseurs?

S. L. : Penser que c'était mieux avant, c'est un vieux serpent de mer. En réalité, cela n'a jamais été bien ni mieux. Je ne partage pas cette vision qu'il aurait existé un âge d'or pendant lequel une télévision vertueuse aurait défendu la création à tout crin. J'ai connu une époque où il y avait, pour le documentaire, une case sur France 3 par semaine, ce qui n'était pas vraiment l'Eldorado. La télévision est confrontée à des pressions analogues à celles que connaissent aujourd'hui l'édition et la presse. Ce sont des processus que subissent tous ceux qui y travaillent et chacun, à l'extérieur comme à l'intérieur de ces institutions, doit s'interroger, les prendre en compte, les analyser. Le formatage existe, c'est vrai, mais il existe aussi des lieux qui sont ouverts. Les chaînes bougent, évoluent, pas toujours dans le même sens ; il existe des tendances, des modes selon les époques, qui apparaissent puis disparaissent.

L'essentiel est que les chaînes maintiennent l'offre et la diversité. C'est un combat permanent : regardez ce qui se passe pour le livre ! Les télévisions sont confrontées à un dilemme : en matière de création, plus vous êtes formellement inventifs, plus vous clivez le public. Donc, d'un côté, la télévision est un vecteur qui est censé rassembler, de l'autre la création ne saurait être consensuelle. Il nous faut donc rechercher un équilibre entre la création et l'industrie. D'autre part, la création ne se décrète pas : il existe, en grand nombre, de très bons documentaires qui relèvent d'un excellent savoir-faire, pas d'une création. Et c'est très bien que ce type de documentaire soit largement diffusé. Je ne publie pas non plus trente œuvres majeures de création par an. Il faut s'interroger sur les notions de savoir-faire et de création car il faut savoir de quoi l'on parle.

Mais concrètement, si on avait des critères trop drastiques pour qualifier ce qui relève du savoir-faire et de la création, cela aurait un effet sur le soutien à la production en général par effet sur le Compte de soutien – et tous les droits d'auteur qui ont comme socle cette notion de création. Il serait donc imprudent et trop complexe d'aller dans ce sens. C'est une lucidité à avoir sans conséquence concrète sur les dispositifs de soutien public et de financements.

Le documentaire singulier que vous défendez a donc encore sa place à la télévision ?

S. L. : Bien sûr. Je ne vois pas en quoi il y aurait aujourd'hui un recul en matière de soutien des diffuseurs du service public à la création. Il y a eu, c'est vrai, une ère Arte au cours de laquelle Thierry Garrel, qui fut, dès la création de cette chaîne, directeur de l'unité documentaires a joué un rôle important pour la création. Mais ce qu'il faut, maintenant, c'est maintenir la masse globale de financement du documentaire de création et œuvrer à son augmentation. Il faut maintenir une pression par les œuvres elles-mêmes.

On assiste à un changement de génération. Les jeunes réalisateurs qui débutent dans la création et ceux qui vont apparaître n'auront jamais connu ni Claude Guisard, l'ancien responsable de la Direction des Programmes de création et de Recherche de l'Ina, ni Thierry Garrel, qui, tous deux, ont beaucoup œuvré pour le documentaire de création. On ne peut rester nostalgique d'une période. Je me souviens que, lorsque Denis Gheerbrant

ou Nicolas Philibert proposaient un film, au début des années 1990, leurs projets avaient toutes les chances de se réaliser. Mais, à l'époque, il n'y avait pas tant de réalisateurs qui possédaient du talent. Aujourd'hui, le nombre de ceux qui ont un réel talent, en France, est démultiplié, sans compter les réalisateurs étrangers. Leur nombre a considérablement augmenté. Le choix est donc beaucoup plus grand. Le dernier film de Denis Gheerbrant n'a pas trouvé de diffuseur. Il a pourtant toujours le même talent et même plus ! Mais la concurrence est toujours plus forte. Les réalisateurs font donc face à cette double contrainte : le formatage, qui existe, mais aussi une concurrence qui n'existait pas à un tel niveau auparavant. Ceci posé, on sort aujourd'hui des films formidables, parfois au cinéma, parfois à la télévision.

En tant que producteur, je n'ai rien à regretter par rapport à ce qui se passait il y a dix ou quinze ans. Le contexte ne nous a pas affaiblis. Cette année, nous sommes à Berlin avec « La Maison de la radio » de Nicolas Philibert, à Cannes, en compétition, avec « Michael Kohlhaas » d'Arnaud Des Pallières, Avi Mograbi est à Rome, et nous avons produit deux films remarquables pour la télévision, un de Oussama Mohamed, cinéaste syrien, l'autre de Boris Gerets cinéaste anglo-hollandais, ce qui témoigne de la vitalité des documentaristes et des cinéastes du monde entier.

Dire qu'hier était l'âge d'or du documentaire, c'est une fausse perspective ; on cherche à se rassurer. Donc, de mon point de vue, il ne faut pas essayer de créer un financement totalement affranchi des chaînes, un financement seulement accessible aux réalisateurs de documentaires, sans avoir d'accords préalables avec des chaînes ou des producteurs. Ce discours, que je situe et dont je peux comprendre la logique, m'apparaît ne pas tenir compte de la réalité. Il existe une radicalisation du discours que je ne partage pas.

Mais tout ne va pas pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles ?

S.L. : Ces revendications témoignent d'un fait avéré : productions et réalisations sont maintenant plongées dans un monde extrêmement concurrentiel et internationalisé. Le manque de diversité que l'on peut constater sur le service public est regrettable, mais ce manque a été et demeure à géométrie variable. Il faut analyser de près ce qui a pu se passer à diverses époques. Il existe des mouvements de fermeture et des moments d'ouverture plus ou moins importants. Mais il faut arrêter de penser que si on « ghettoïse » la diversité, si l'on crée une case spécifique, en troisième partie de soirée, cela va permettre de diffuser des œuvres originales. Ce serait, de fait, une politique dangereuse qui isolerait ces productions au lieu de leur trouver un public.

Non, je le redis, pour moi la télévision publique n'était pas un Eldorado du documentaire, il y a dix ou quinze ans. Elle n'est pas non plus devenue un désert. S'est-elle formatée de façon particulière depuis ? Oui, mais elle n'était pas une télévision idéale auparavant. Il faut toujours se battre pour que ce soit mieux. France 3 a adopté une politique du film d'histoire dont on peut voir à la fois les limites et les qualités. On pourrait évidemment souhaiter que, avec l'apport d'autres personnalités au sein des chaînes du service public, un renouvellement des regards se fasse et surgissent de nouvelles idées en matière de diffusion. Le paradoxe, c'est que les personnes qui travaillent dans les chaînes sont issues, pour la plupart, des producteurs indépendants. Ils ont émergé avec la Bande à Lumière.

Au sein des chaînes travaillent des gens extrêmement compétents qui n'ignorent rien de ces revendications : c'est même un discours qu'ils connaissent par cœur. Mais dans le même temps, France 2 ne peut pas exister si elle ne fédère pas entre un million, un million et demi de spectateurs lors d'une diffusion. Une chaîne a l'obligation, au moins, de fédérer. C'est pourquoi, nous avons commencé à faire du docu-fiction et nous avons eu de 3,5 à 5 millions de spectateurs sur France 2, avec « Versailles, le rêve d'un roi. La construction d'un château et celle de la monarchie absolue » en 2007. C'était un projet sur l'histoire familiale du château de Versailles, allant de Louis XIV à Louis XVI. Ce n'est pas l'œuvre la plus innovante que nous avons produite, mais elle est par ailleurs excellente et la BBC ne s'y est pas trompée : nous sommes devenus une référence pour eux. On peut être totalement radical quand on n'a pas la responsabilité de fédérer un public. Quand on ne prend pas tous les paramètres en compte. La télévision publique a aussi pour mission de s'adresser au public le plus vaste possible. Pas seulement, mais aussi.

Arte joue mieux son rôle actuellement qu'à une certaine époque, moins bien qu'à d'autres, et davantage pour certains créneaux que dans d'autres. France 3 a trouvé un bon positionnement et France 2 joue son rôle pleinement. France 5, devra creuser sa politique et son rôle en matière de documentaire, elle pourrait en effet être plus diversifiée.

À la fin du mandat de Patrick de Carolis, dans les années 2009-2010, il y avait un guichet unique pour le documentaire au sein du groupe public. France Télévisions avait créé un pôle documentaire qui produisait pour toutes les chaînes, et j'estime que c'était plutôt une bonne chose : à contrario de ce que beaucoup de producteurs et de réalisateurs ont pu penser à cette époque, j'ai considéré que cela favorisait la diversité. Avec cette structuration, si l'entité France Télévisions avait envie d'un projet qu'on lui proposait, il était orienté sur la chaîne qui lui correspondait. Si ce n'était pas possible de le produire pour France 2, il était dirigé vers France 5. Cela a soulevé d'importantes contestations, par crainte, non fondée selon moi, de voir les projets refusés au nom d'une politique unique qui aurait annihilé toute diversité.

Or, j'ai pu constater que cela a permis une période de grande diversité éditoriale que personne ne voudra reconnaître. Mon opinion était très minoritaire, les autres producteurs et réalisateurs contestaient le guichet unique. Mais moi je persiste à dire qu'il y a moins de diversité quand chaque chaîne ou guichet défend sa ligne éditoriale ! Elle est nettement plus grande quand on peut être orienté vers le bon diffuseur. Ce système n'a pas duré très longtemps. C'est tout à fait regrettable. Le terme de guichet unique, un peu malheureux, a fait la quasi-unanimité contre lui. On entendait, bien sûr, le mot « unique » dans le sens de restriction.

Aujourd'hui, d'autres revendications émergent mais je pense que le combat de ce que l'on appelle documentaire de création est presque un combat d'arrière-garde s'il n'élargit pas sa visée et perspective. Évidemment, on assiste à une transformation radicale de la production et de la télévision. Les métiers se transforment. Les documentaires de création linéaires continueront d'exister mais ils seront, c'est une évidence, encore moins diffusés qu'aujourd'hui. Donc, l'enjeu est de maintenir et amplifier la possibilité de points de vue renouvelés tant en matière de sujets que de traitements.

Comment voyez-vous l'avenir du documentaire ? Pensez-vous que d'autres vecteurs de diffusion doivent prendre le relais ?

S.L. : Le documentaire se fait maintenant en Israël, en Russie, en Amérique latine bien plus encore. En France, nous évoluons dans un système qui a, certes, stimulé un développement mais se pose maintenant la question de son renouvellement : ce qui a été créé n'est pas un acquis pour l'éternité. Ce qui reste vrai, c'est que le documentaire reste sous-financé. De fait, il l'a toujours été. Pendant un temps, la situation s'est améliorée mais elle reste fragile et s'il y avait une remise en cause de l'intermittence dans le secteur, les effets en seraient économiquement dévastateurs, cela ferait exploser le système. Ce sous-financement relève d'un accord tacite entre les diverses parties. Au lieu d'augmenter la redevance, ce qui est la seule solution convenable, on a fait payer à, et par, l'intermittence des politiques de déficits publics. Après, ce sont des choix politiques mais qui ne doivent pas mettre en péril les productions. Oui, il y a sous-financement et dans les arbitrages, il y a des contradictions. Les producteurs qui émergent viennent plus des écoles de commerce que de cinéma, ce qui n'était pas le cas de la génération précédente.

Pour ce qui relève d'un futur proche, ce qui est sûr, c'est que les jeunes qui arrivent actuellement ont passé autant de temps en cours qu'à jouer sur les différents supports numériques. Leur langage a changé. La façon de s'exprimer a et va donc changer. La télévision ne peut plus s'adresser à eux de la même façon. Beaux-Arts, Arts plastiques, Arts graphiques, informatique sont en train de converger. Le rôle du producteur et du diffuseur sera de prendre en compte ces modes d'expression qui apparaissent et apparaîtront dans un futur proche. Les réalisateurs qui arrivent auront cette culture là. Ils ne penseront pas de la même façon. Il n'y a pas de retour en arrière possible. Il faut donc penser ce qui se passe avec d'autres outils d'analyse. Sinon, nous serons balayés.

Il faut donc penser l'objet télévision. Ça ne doit pas être un robinet, la télé. Où va-t-elle ? A qui s'adresse-t-elle ? Quelles sont ses évolutions structurantes ? La question du formatage devient donc secondaire par rapport à cette nécessité de penser les transformations. La pratique des images change et se fait au travers d'outils qui offrent d'autres possibilités. Alors, il faudra produire en tenant compte de ces espaces là.

Propos recueillis par Isabelle Didier et Philippe Raynaud, Ina, juillet 2013

Bretagne, terre de documentaires : un paysage productif riche et multiple

Par **Élodie Sonnefraud**, productrice, corédactrice en chef des actualités de Films en Bretagne.com



Élodie Sonnefraud travaille depuis huit ans dans le secteur audiovisuel et cinéma. Après des débuts comme assistante en scénographie pour des festivals, elle découvre les tournages aux postes de régisseur ou assistante réalisatrice. Elle délaisse les plateaux pour travailler à différents postes dans la production de documentaire comme de fiction. Collaboratrice d'Olivier Bourbeillon, pour la société Paris-Brest Productions et de Gilles Padovani, pour la société Mille et Une Films (Rennes). Elle a accompagné de nombreux documentaires en tant que directrice de production puis productrice. Depuis un an, elle complète son activité par des cours à l'université et assume la co-rédaction en chef des actualités publiées sur le site Internet de Films en Bretagne.

Heureusement, la production audiovisuelle ne se fait pas qu'à Paris et en Île-de-France, la production, de documentaire en particulier, s'est implantée en région depuis des années. La Bretagne, région à forte personnalité et ouverte sur le large, a une histoire particulièrement riche en la matière, qui a abouti à la création d'un maillage de la région par des structures de production, de formation, de partenariats, de diffusion qui permettent la création et la circulation d'œuvres très diverses. Élodie Sonnefraud, inscrite dans ce tissu productif, notamment au sein de Films en Bretagne qui réunit les professionnels du secteur, retrace l'origine militante de ce cinéma documentaire ancré dans sa terre, et décrit ses particularités, ses succès, ses évolutions et aussi ses difficultés dans le contexte actuel, tout en restant tourné vers l'avenir.

« La Bretagne est une terre de documentaire », ainsi s'ouvrait l'édito de Jean-Yves Le Drian¹⁰⁹, alors Président du Conseil Régional de Bretagne, dans le programme de Doc' Ouest 2011, manifestation phare de Films en Bretagne - Union des professionnels¹¹⁰. L'ex-président de région abusait-t-il de l'hyperbole ou avait-t-il raison de s'enorgueillir d'une histoire forte entre Bretagne et documentaire ? Un rappel historique et un état des lieux permettront de vérifier la validité de cette assertion.

¹⁰⁹ Voir « [Doc' Ouest, 11e Rencontres documentaires](#) », Films en Bretagne, Union des professionnels, Pléneuf-Val-André, 22-24 septembre 2011.

¹¹⁰ Créée en 1999, [Films en Bretagne](#) - Union des professionnels réunit et représente les professions de l'audiovisuel et du cinéma en Bretagne, avec pour vocation de favoriser le développement de la production et de la création audiovisuelles et cinématographiques en Côtes d'Armor, Finistère, Ille-et-Vilaine et Morbihan.

Le territoire et la culture bretonne ont depuis longtemps inspiré des créateurs, auteurs de fiction, cinéastes engagés témoins de luttes sociales, puis une nouvelle génération d'auteurs/réalisateurs issue de la présence conjointe de structures de production, de diffuseurs télévisuels, de fonds d'aides publics, d'organisations professionnelles, de formations et d'un tissu associatif large et diversifié qui promeut, diffuse et accompagne la production audiovisuelle.

À l'instar de la plupart des producteurs installés en région, ceux de l'Ouest produisent principalement du documentaire ; ils travaillent en grande partie avec les diffuseurs locaux et régionaux et régulièrement avec les chaînes nationales et internationales. La production indépendante bretonne compte aujourd'hui une trentaine de sociétés de production actives réparties sur tout le territoire. De la même manière, les cinq diffuseurs télévisuels conventionnés par le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) – Tébéo TV (Télévision Bretagne Ouest), TV Rennes 35, Ty Télé (la télévision locale du Morbihan) ou « pure players » sur Internet, Armor TV, Brezhoweb et, bien sûr, France 3 Bretagne – diffusent leurs programmes vers l'ensemble du territoire breton.

Un cinéma militant historiquement tourné vers la production documentaire

Les premières structures de production naissent au début des années 1970 sous l'influence des cinéastes militants René Vautier, Jean-Louis Le Tacon ou Nicole et Félix Le Garrec. L'Unité de Production Cinéma Bretagne, coopérative de production créée par René Vautier en 1970 avec Nicole et Félix Le Garrec, accompagne des structures produisant fictions ou documentaires traitant des luttes sociales, comme l'Atelier Bretagne-Films à l'origine de l'illustre « Plogoff, des pierres contre des fusils » réalisé par en 1980 par les époux Le Garrec. L'expérience de ces pionniers du cinéma breton est inédite dans le paysage audiovisuel hexagonal, avec la mise en place d'un cinéma breton autonome en termes de moyens techniques et humains. Par la suite, les lois de décentralisation de 1982 inaugurent avec l'Atelier régional cinématographique de Bretagne une politique de développement des activités de création et de production cinématographiques et audiovisuelles dans les régions. Et, si le rapide désengagement de l'État déçoit, l'expérience débouche sur la constitution d'un vivier de créateurs disposant de moyens techniques qui leur permettent une autonomie de production et de choix de sujets.

Fin des années 1980, c'est la présence de l'antenne régionale de France 3 à Rennes et sa politique de coproduction qui ont permis l'épanouissement du documentaire breton avec des films qui abordent tous types de sujets : luttes sociales toujours, patrimoine, histoire, société et, bien sûr, la pêche, l'agriculture. France 3 Ouest coproduit alors une quarantaine de films par an. De jeunes réalisateurs s'affirment, les sociétés fleurissent. En 1995, le programme de formation Produire en région ¹¹¹ consolide les connaissances des professionnels et élargit leur réseau. Plus aguerris, certains d'entre eux réussissent à porter des documentaires avec des chaînes nationales ou internationales, repoussant les

¹¹¹ Programme de formation créé en 1995 par le réseau européen Eurodoc pour développer les compétences des producteurs installés en région, en liaison avec les associations professionnelles et les antennes régionales de France 3.

limites frontalières avec des films sur des sujets extra-régionaux et des coproductions plus ambitieuses.

France 3 Bretagne a incontestablement joué un rôle clef dans le développement du documentaire en Bretagne. Un second diffuseur est à mettre au crédit de cet essor : TV Rennes, première télévision locale française née en 1987, fait d'emblée la part belle au cinéma documentaire et maintient pendant plus de vingt-cinq ans une ligne éditoriale affranchie de contraintes territoriales – preuve, s'il en fallait, de l'attachement de la région au cinéma du réel dans toutes ses dimensions. Des films moins calibrés "télé" voient le jour et permettent aux auteurs et producteurs de travailler avec une approche plus personnelle et créative.

La forte croissance du documentaire dans la région entre 1994 et 2005 s'appuie bien sûr sur un autre levier majeur, les fonds d'aide publics. Le Fonds d'aide à la création cinématographique et audiovisuelle (Facca), mis en place par la Région en 1989, soutient les projets de l'écriture jusqu'à la diffusion. Les départements des Côtes d'Armor et du Finistère s'inscrivent également dans l'accompagnement du secteur, le Finistère soutenant la fiction uniquement.

Un tissu dense et multiforme de structures partenaires

Les années 1990 sont aussi celles de la structuration de la profession. L'Arbre, association des auteurs et réalisateurs en Bretagne, l'Apab, association des producteurs audiovisuels de Bretagne et Actions Ouest, réunissant techniciens et interprètes, se créent et se structurent en 1999 au sein d'une fédération unique en son genre en France : Films en Bretagne regroupe de façon transversale les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel et provoque concertations, circulations d'information, formations, rencontres ; elle représente ces professionnels auprès des collectivités, défend leurs intérêts et porte des préconisations sur l'évolution des politiques publiques pour accompagner les mutations du secteur.

La Bretagne a donc cultivé une politique d'émergence de la production audiovisuelle implantée en région. Et au fil du temps s'est construit un réel tissu d'acteurs complémentaires et souvent associés dans une dynamique commune. En premier lieu, les festivals ont joué un rôle important dans la diversification des publics et la promotion de la vitalité culturelle bretonne. Citons le Festival de Cinéma de Douarnenez, le Festival Travelling, les Rencontres documentaires de Mellionec, Hors-format et, bien sûr, Doc' Ouest, manifestation annuelle organisée par Films en Bretagne qui rassemble les professionnels autour du documentaire. Les associations de diffusion, créées par des passionnés du cinéma documentaire, telles que Comptoir du doc, Daoulagad Breizh et Double vue pour ne citer que les plus implantées, offrent une réelle visibilité des films produits en Bretagne comme ailleurs. Coordinatrices notamment du Mois du doc, ces organisations comptabilisent plus de 300 projections pendant le seul mois de novembre avec des structures très diverses : des équipements culturels et associatifs et un vaste réseau de salles. La Bretagne échappe à la désertification culturelle avec des cinémas disséminés sur tout le territoire : 123 établissements cinématographiques en activité dans plus de cent communes, dont les trois-quarts sont classés Art & Essai.

Du côté du patrimoine image et son, l'Ina et son antenne Atlantique ¹¹² conjointement à la Cinémathèque de Bretagne complètent le paysage avec leur savoir faire de conservation et d'animation du patrimoine audiovisuel. La Cinémathèque existe depuis 1986 et sa spécificité demeure son riche fonds constitué, pour la moitié, de films amateurs, offrant une incroyable palette d'images de provenances et de sujets divers ¹¹³.

Le secteur est aussi tourné vers la formation de futurs professionnels avec une quinzaine de formations supérieures. Les Universités ou écoles privées ont ouvert des filières spécialisées : Arts du Spectacle à Rennes avec des ateliers pratiques et un lien fort aux professionnels de la région, Image et Son à Brest... Plus récemment, le Groupe Ouest, dans la continuité de son dispositif d'accompagnement d'écriture pour le cinéma, a développé une formation aux outils de la dramaturgie et leur pertinence en écriture documentaire.

Bien sûr, la filière bretonnante est aussi représentée par un ensemble d'acteurs issus de « An Taol lagad » (« coup d'œil » en breton), émission en langue bretonne de la télévision régionale France 3 Bretagne qui vient de fêter ses 30 ans ¹¹⁴, ainsi que par une nouvelle génération de professionnels bretonnants, qui écrivent, réalisent, interprètent, doublent ou produisent documentaires et fictions pour l'audiovisuel public, pour les télévisions locales et, plus récemment, pour Brezhoweb, la plateforme de diffusion de contenus audiovisuels sur Internet.

Un contexte économique en contraction

Alors, « Bretagne, terre de documentaire » ? Assurément, puisqu'elle est aujourd'hui l'une des régions françaises les plus développées en matière de production audiovisuelle et notamment de documentaires de création pour la télévision : le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) la place au quatrième rang des régions les plus productives avec 46 heures de programmes documentaires en 2012 ¹¹⁵. Ces derniers représentent régulièrement la Bretagne dans les festivals nationaux et internationaux, treize d'entre eux ont été récompensés d'une étoile de la Scam (Société civile des auteurs multimedia), dont « Le Déménagement » de Catherine Rechart en 2013 (voir illustration ci-dessous et note en annexe).

¹¹² Voir [Ina Atlantique](#), antenne régionale de l'Institut national de l'audiovisuel, basée à Rennes.

¹¹³ Voir [Cinémathèque de Bretagne, la mémoire filmée](#) de la Bretagne.

¹¹⁴ Voir « [An Taol Lagad fête ses 30 ans !](#) », France 3 Bretagne, 20 décembre 2012.

¹¹⁵ Pour les chiffres 2012 du CNC, voir en annexe la rubrique « Quelques chiffres sur l'audiovisuel breton ».



« Le Déménagement » de Catherine Recharde © Candela*

Néanmoins, malgré la qualité de la production documentaire en région, les œuvres peinent souvent à atteindre les chaînes nationales et le contexte n'est plus à l'embellie. La baisse drastique du nombre de coproductions documentaires de France 3 Bretagne depuis cinq ans - plus qu'une douzaine d'engagements par an - a entraîné une tension chez les auteurs et producteurs qui voient l'économie de ce genre se contracter. La Région a, dès 2010, majoré son intervention par la signature d'un Com (contrat d'objectifs et de moyens) avec l'Unité de programme des télévisions locales. Cette unité regroupe TV Rennes 35 et les autres télévisions locales plus récentes que sont Ty télé (télévision locale du Morbihan), Tébéo (Télé Bretagne Ouest) et Armor TV (web TV). Elle vise à coproduire et à diffuser une trentaine de documentaires de création par an, mais aussi des courts métrages d'animation et de fiction et des programmes en langue bretonne. L'objectif avancé était de répondre aux besoins de débouchés locaux de la filière de production audiovisuelle. Mais le Com s'est construit pour soutenir la filière en complément des autres diffuseurs et la correspondance de sa mise en place avec la forte diminution des engagements de France 3 Bretagne amènent certaines productions à ne travailler qu'avec l'Unité de programme, avec évidemment nettement moins de moyens. Devenir le principal coproducteur n'était pas la vocation de ce dispositif. Dès lors, la prépondérance des diffuseurs locaux et régionaux inquiète l'ensemble de la profession.

Autre sujet d'inquiétude, la ligne éditoriale des diffuseurs bretons s'est resserrée au fait breton, cherchant toujours la proximité du média à son public. Cette contrainte, parfois mal vécue par certains auteurs ou producteurs, souvent dommageable au rayonnement de leurs œuvres, a permis toutefois à la Bretagne de se constituer un fonds patrimonial important qui dessine le visage de la culture bretonne au sens large.

Évolution des écritures et des modes de production

On peut difficilement le nier, et c'est bien sûr valable aussi en Bretagne, la télévision a largement contribué à formater le genre documentaire, que ce soit au niveau du contenu, de la forme, du ton. Certains auteurs s'en accommodent très bien et continuent à réaliser des œuvres proches de leurs aspirations artistiques. D'autres ont préféré changer de cadre

et investir les salles de cinéma, centres d'art et sites web pour (re)trouver une liberté de forme.

Le Facca, sensible à cette ouverture de champs nouveaux pour le documentaire, a mis en place un dispositif d'aide à la réalisation de projets innovants pour les projets hybrides à la croisée entre fiction, documentaire, vidéo. Ces films sont l'initiative d'auteurs ou de producteurs déjà connus de la filière ou émergents et ont donné naissance à de nouvelles écritures hors des sentiers balisés par l'exploitation télévisuelle. Citons par exemple « Les Mémoires vives » de Cécile Borne et Thierry Salvert – création ciné-chorégraphique – ou « La Grande distribution » d'Emmanuelle Lacosse – invitation au voyage onirique. Certains auteurs s'affirment sur des écritures plus cinématographiques et sortent au niveau national. Rappelons le précurseur Didier Nyon et ses films « Juillet à Quiberville » ou « Dix-sept ans », accompagnés par le producteur rennais Gilles Padovani de .Mille et Une. Films et les longs métrages documentaires plus récents que sont « Jon face au Vent » de Corto Fajal (voir illustration ci-dessous et note en annexes) et « La Lutte n'est pas pour tous » de Guillaume Kozakiewiez.



« Jon face aux vents » de Corto Fajal © Corto Fajal**.

Actuellement, une tendance émerge avec le mariage du documentaire et de l'animation : les séquences animées servent à pallier le manque d'archives et proposent une forme renouvelée du récit. En témoigne la série « Étranges Affaires » coproduite par Antoine Martin Production et « Vivement Lundi ! » pour France Télévisions.

Le webdocumentaire est également exploré par les acteurs bretons. Après une formation orchestrée par Films en Bretagne pour appréhender les spécificités de son écriture, de très beaux projets ont vu le jour et rencontré un accueil critique très favorable : citons par exemple « Dans les murs de la Casbah » de Céline Dréan récompensé du Prix de l'œuvre multimédia au Primed de Marseille en juin 2013.

Les enjeux du 2.0

Les enjeux de développement de la filière audiovisuelle rejoignent les questionnements sur la télévision publique décentralisée. Depuis un an, une réflexion collective est

enclenchée et la fédération des professionnels s'est associée au débat. Il s'agit d'envisager l'avenir des télévisions publiques dites de proximité malmenées par les arbitrages budgétaires tendus dans le contexte de crise actuel et les hésitations de l'acte III de la décentralisation. L'objectif est d'imaginer un outil efficace et tourné vers les nouveaux usages télévisuels. Les échanges sont ouverts, et Films en Bretagne, en lien avec les acteurs de l'audiovisuel et de la culture en région, réfléchit à un projet de média global décentralisé. Avec la plateforme RAP ! (Réinventons l'audiovisuel public)¹¹⁶, observatoire critique mis en place par Films en Bretagne, l'association mène un travail de collectes et d'analyses. L'objectif avancé est clair et ambitieux, il s'agit de « réfléchir à la raison d'être d'un service public comme ciment social et vecteur d'évolution des mentalités [...] et de refonder l'audiovisuel public, de le décentraliser, de le démocratiser et d'y réinjecter de la diversité »¹¹⁷.

Les rendez-vous orchestrés en septembre 2013 à Doc' Ouest par Films en Bretagne font la part belle aux échanges autour de ce projet et témoignent encore une fois de la vitalité du secteur documentaire breton, de son ouverture à la fois sur le local et sur le grand large, ainsi que de la démarche collective et prospective dans laquelle elle continue de travailler.

Élodie Sonnefraud, productrice, corédactrice en chef des actualités de Films en Bretagne.com, août 2013

Crédits photographiques

* « Le Déménagement » de Catherine Rechart / Une coproduction Candela productions - France Télévisions - TVR Bretagne Étoile de la Scam en 2013.

Sélections : Festival international du film des droits de l'homme / Festival "images en résistance" / Festival du film policier / Images de justice / Traces de vies / États généraux du film documentaire, Lussas / Festival de Douarnenez / Doc Ouest / Mois du documentaire / Festival Paris noir

** « Jon face aux vents » de Corto Fajal / une coproduction Arwestud films / Sami Kompania / SVT

Sortie en salles en novembre 2011

Prix de la meilleure photo au festival des films arctiques à Mourmansk / Caméra d'Or au festival de Graz (Autriche) / Mention Spéciale du Jury au Festival International du Film de Montagne / Grand Prix du Jury au Festival International du Film sur la Ruralité / Coup de

¹¹⁶ RAP ! est conduit par Serge Steyer et développé grâce à l'interface web interactive : [Réinventons l'audiovisuel public !](#).

¹¹⁷ Voir « [Réinventons l'audiovisuel public ! RAP ! c'est le credo de Films en Bretagne et son aventure éditoriale en 2013...](#) », Films en Bretagne, 2013.

coeur du public des 11èmes Conviviales de Nannay.

Sélections : Festival de Cinéma de Douarnenez / Doc Ouest / Festival Les Boréales / Mois du Film Documentaire / Festival du Film Ethnographique Jean Rouch (Musée de l'Homme / Intendance Film Festival, Denver / Festival Peuple et Musique / Japan wildlife festival.

Quelques chiffres sur l'audiovisuel breton

(Sources : CNC et base de données d'Audiens - « Pourquoi tu m'aides ? Cinéma, audiovisuel, nouvelles images : présentation critique pour réinventer les aides publiques territoriales en faveur de la création » - publication Films en Bretagne - janvier 2012)

- 134 entreprises de production et postproduction avec 6,3 millions d'euros de masse salariale.
- 118 entreprises sur les activités de production sont identifiées sur le territoire. 7 sociétés totalisent un chiffre d'affaire supérieur à 200 000 euros. La majorité d'entre elles (96) ont un chiffre d'affaires entre 7 000 et 50 000 euros. Une trentaine de ces sociétés sont réellement actives dans la production de contenus télévisuels ou cinématographiques. Treize sociétés ont produit du documentaire en 2012 et été soutenues par le CNC.
- Les producteurs bretons produisent à 89,4 % des programmes documentaires, 5,7 % de la fiction, 2,9 % de l'animation et 2 % du spectacle vivant.
- 46 heures de programmes documentaires produites en Bretagne en 2012 et soutenues par le CNC. 24 heures coproduites avec des chaînes nationales, 2 heures avec des chaînes payantes, 20 heures avec des chaînes locales.
- 48 sociétés aidées par les collectivités territoriales (Région, départements du Finistère et des Côtes-d'Armor) en 2010 - 2,3 millions d'euros de crédits engagés en 2010 sur la création et la production.
- Existant depuis 1989, le Fonds d'aide à la création cinématographique et audiovisuelle (Facca) est inscrit dès 2005 dans la convention triennale signée avec le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC) et l'État via la Direction régionale des affaires culturelles (Drac). Le montant de ses crédits avoisine aujourd'hui les 2,5 millions euros. Il place ainsi la Bretagne au septième rang des régions françaises en matière d'aides aux films derrière l'Île-de-France, Rhône-Alpes, le Nord-Pas-de-Calais, la Provence-Alpes-Côte-d'Azur, le Centre et la Corse.
- Le documentaire demeure un genre particulièrement accompagné par la Région (770 000 euros au budget 2012, troisième rang au niveau national avec 55 projets documentaires soutenus).

Les autres secteurs de la production, d'autres dynamiques collectives

La Bretagne rayonne au niveau international depuis de nombreuses années grâce à une abondante et très prisée production de films d'animation. Un vivier d'auteurs, de réalisateurs, techniciens et producteurs prospère depuis quinze ans dans la région. Des films qui remportent un important succès dans les festivals internationaux, des séries produites pour les télévisions nationales et internationales. En 2011, *Vivement lundi !* a remporté le Prix du producteur français de télévision dans la catégorie Animation. Et JPL films produit actuellement le prochain long-métrage de Jean-François Laguionie « Louise en hiver ». Forte de l'expérience collective de Films Bretagne, les professionnels de l'animation se sont aussi fédérés et animent une plateforme dédiée, animenbretagne.com.

Le secteur de la fiction est également actif et si les sociétés produisent essentiellement des formats courts, quelques expériences de fiction longue ont été portées par des sociétés bretonnes : « Rêve de Siam » de Olivier Bourbeillon, produit par Lazennec Bretagne en 1992, « Microclimat » de Marie Hélicia, produit par Paris-Brest productions en 2007 et, en 2013 « Lann Vraz » de Soazig Daniellou, première fiction longue télévisuelle en langue bretonne produite par Kalanna et « Les Lendemain » de Bénédicte Pagnot, produit par .Mille et Une. Films. Ce film a bénéficié de l'apport inédit des télévisions locales bretonnes et du prestataire de postproduction nouvellement installé dans la région, AGM Factory. Là encore, une démarche collective est enclenchée et les porteurs de projets de fiction réfléchissent ensemble à rendre pérenne ce secteur.

L'Ina, acteur engagé du documentaire

Par Fabrice Blancho, responsable du Département des productions audiovisuelles de l'Ina



Diplômé de l'Institut des hautes études économiques de Bordeaux et titulaire d'une maîtrise en droit des affaires, Fabrice Blancho commence son parcours audiovisuel en 1991. Très tôt, le genre documentaire devient son principal centre d'intérêt, car il y trouve matière à découverte et à réflexion. Les structures de production documentaire sont alors en plein essor, dynamiques et réactives, elles donnent à voir le monde. Il rejoint la société de production Point du Jour, dont il sera le secrétaire général. En 1997, il intègre Ellipse Programme (Groupe Canal+) en tant que responsable des financements institutionnels (pour des projets de séries d'animation et de fiction). Au début de l'année 2000, retour à l'effervescence de la production de reportages et de documentaires, il participe à la création de l'agence de presse audiovisuelle Mano à Mano, qui produit une cinquantaine de documentaires et reportages pour France Télévisions, Arte, Planète, ZDF. En 2004, il devient administrateur de programmes de l'une des unités documentaire d'Arte France et devient en 2008 directeur de la production d'Arte France. C'est en septembre 2011 qu'il prend en charge la responsabilité du Département des productions audiovisuelles à l'Ina.

L'Ina a une longue histoire avec le documentaire, qui remonte à son origine. Fort de cet héritage de productions ambitieuses, l'Institut continue une politique de productions et de coproductions en s'appuyant sur ses savoir-faire éditoriaux, ses moyens techniques, ses relations avec un tissu de partenaires, auteurs, producteurs, diffuseurs, et, naturellement, sur la richesse de ses fonds patrimoniaux dont l'exploitation permet la création de nouvelles œuvres, qui questionnent notre mémoire. Fabrice Blancho, responsable du Département des productions audiovisuelles, trace les contours de cette politique, en s'appuyant sur de nombreux exemples de productions récentes.

La production de documentaires à l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) est déjà une longue histoire. Depuis sa création en 1974, l'Ina n'a cessé de produire et coproduire des œuvres de télévision, et tout particulièrement des documentaires. Les équipes du Département des productions audiovisuelles sont toujours animées de cette même curiosité, de cette même énergie qui permet à des auteurs et des réalisateurs d'exprimer leurs talents et de faire découvrir au grand public des histoires, des événements, des témoins de notre temps sous des angles et des regards riches et variés.

Cet engagement de l'Ina dans la production et la coproduction permet notamment de produire des œuvres nouvelles en exploitant la richesse de ses fonds d'archives, de participer pleinement à la création audiovisuelle, d'enrichir les propositions éditoriales d'aujourd'hui et de construire la mémoire de demain.

Un lieu unique de production audiovisuelle

Sans la participation de l'Ina dans certains projets de producteurs indépendants, leurs productions seraient financièrement compromises. Le rôle de l'Ina, en tant que partenaire, devient alors essentiel à la réalisation de ces œuvres, grâce à son apport et à son expertise technique et documentaire. C'est aussi notre rôle que de permettre et faciliter aux producteurs indépendants avec qui nous travaillons (une trentaine de sociétés en 2012) la production d'œuvres pour leur donner une plus grande exposition, une plus grande ambition. Nos choix éditoriaux sont d'abord portés par l'intérêt que suscite en nous la rencontre avec celles et ceux qui défendent ce qui n'est encore qu'un fort désir de partager. C'est l'enthousiasme de ceux qui croient en leur projet qui nous porte. C'est la force de leurs propos, l'originalité de leur regard qui nous convainquent.

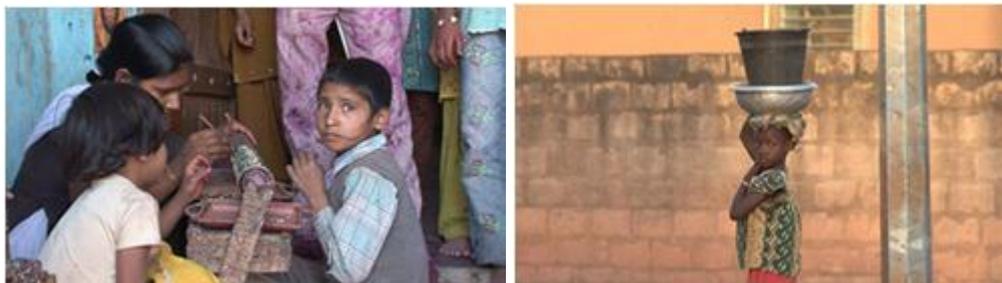
Nous comptons aussi sur nos capacités techniques, sur nos savoir-faire comme ceux du traitement de l'image et du son. Les investissements réalisés permettent désormais aux moyens techniques du Département des productions audiovisuelles de traiter toutes les configurations nouvelles de production, de répondre à tous les besoins actuels liés aux nouveaux moyens de tournage et de postproduction.

Dans un univers fortement concurrentiel comme celui de la production, les relations que nous avons tissées avec les responsables des unités documentaires des chaînes nous permettent de connaître leurs demandes éditoriales, leurs conditions et contraintes de production et ainsi de proposer des projets en cohérence avec leurs politiques. Fort de ces expériences, nous veillons au principe de réalité des projets que nous développons, pour en saisir tous les aspects et toutes les questions qui se posent en termes de production.

Les principales chaînes avec qui nous travaillons sont, sans surprise, celles du service public, que ce soit Arte ou les différentes chaînes de France Télévisions. Nous portons aussi nos efforts sur des projets plus adaptés à des chaînes telles que LCP Assemblée nationale, Histoire, Ciné+, Planète...

Des thématiques variées

L'Ina aborde les genres les plus variés et travaille avec des auteurs très divers en s'engageant à chaque fois avec l'exigence et l'ambition d'aboutir à des œuvres de référence. De par notre histoire et l'importance de nos fonds patrimoniaux, nous sommes souvent sollicités sur des thématiques historiques. Force est de constater alors que l'un des enjeux de cette mémoire de l'histoire est de questionner nos erreurs et nos oublis. Mais nous continuons à traiter des questions plus sociales, plus culturelles et plus actuelles aussi. Le point commun de ces projets, c'est une mise en perspective pour mieux saisir les enjeux des questions qu'ils posent.



« Enfants forcés » d'Hubert Dubois. Photo 1, enfants en Inde, photo 2, enfants au Burkina Faso. 2011@Ina.

À titre d'exemples, vous avez pu voir récemment sur vos écrans de télévision : une vaste enquête sur le travail des enfants dans le monde (« Enfants forcés » d'Hubert Dubois ¹¹⁸ Voir ci-dessus photos enfants en Inde et au Burkina Faso), l'histoire d'une amitié brisée entre grands écrivains pendant l'entre-deux-guerres (« Drieu La Rochelle Aragon Malraux, d'une guerre à l'autre » ¹¹⁹), le portrait de l'un des plus grands peintres du XXe siècle (« Salvador Dali, un génie tragi-comique » ¹²⁰), la chronique d'une élection législative (« Hénin Beaumont, chronique d'une élection » ¹²¹. Voir photos Jean-Luc Mélenchon et Marine Le Pen pendant la campagne), des « paroles de cinéaste » (Jean-Jacques Annaud ¹²²) et un portrait de la jeunesse française (« La jeunesse a-t-elle une histoire ? » de Jacques Royer, sur Arte ¹²³).

¹¹⁸ Voir « Enfants forcés », une enquête éloquent sur le travail des enfants dans le monde, diffusée le 29 mai 2012 sur Arte, où Hubert Dubois poursuit l'enquête qu'il avait réalisée sur ce thème 20 ans auparavant.

¹¹⁹ Voir « [Drieu La Rochelle Aragon Malraux, d'une guerre à l'autre](#) », Un documentaire écrit et réalisé par François Caillat, production Ina, en association avec Image et Compagnie, diffusé le 8 octobre 2012 sur France 3.

¹²⁰ Voir « [Salvador Dali, génie tragi-comique](#) », documentaire réalisé par François Lévy-Kuentz, production Ina / Centre Georges Pompidou / Avro, avec la participation de France Télévisions, diffusé le 2 décembre 2012 sur France 5.

¹²¹ Voir « [Hénin-Beaumont, chronique d'une élection](#) », réalisé par Petr Vaclav, production Ina diffusée sur LCP le 22 juin 2012.

¹²² « [Paroles de cinéaste : Jean-Jacques Annaud](#) », réalisé par Guy Seligmann, diffusé le 2 février 2013 sur Ciné+ Club.

¹²³ Voir « [La jeunesse a-t-elle une histoire ?](#) », réalisée par Jacques Royer, diffusée sur Arte le 8 mai 2013.



« Hénin-Beaumont, chronique d'une élection » de Petr Vaclav. Photo 1, Jean-Luc Mélenchon, photo 2, Marine Le Pen. 2012©Ina.

Nous produisons également notre quatrième saison de la collection « Mystères d'archives » de Serge Viallet pour Arte ¹²⁴ (Voir ci-dessous photo « 2001. L'enterrement du commandant Massoud »).



« Mystères d'archives : « 2001. L'enterrement du commandant Massoud », de Serge Viallet. Ahmed Chah Massoud lors de sa dernière interview. 2012©Ina.

Nous avons aussi initié avec France 3 et ses antennes régionales, la collection « Territoire polars » de Jean-Pierre Vedel ¹²⁵, qui fait découvrir nos régions (la Corse, la Normandie, Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon) sous l'angle du polar.

¹²⁴ Voir « [Mystères d'archives](#) », Arte, Ina.

¹²⁵ Voir « [Territoire polars](#) », Ina.



« Territoire polars » de Jean-Pierre Vedel, 2012©Ina.

Nous serons présents en 2014, avec notamment « La Grande Guerre des nations », une collection de 7 heures sur la première guerre mondiale qui prend le parti de traiter de la question de la mondialisation, de l'essor de l'État nation à travers ce conflit. Parmi les autres projets en cours de production, deux productions déléguées Ina : « *L'Ombre de Staline* », réalisé par Thomas Johnson pour Arte, ou encore « *Françoise Giroud, histoire d'une femme libre* », réalisé par Dominique Gros pour France 3.



« L'Ombre de Staline » de Thomas Johnson. 7 novembre 2012 – Commémoration de la révolution d'octobre. 2013©Ina.

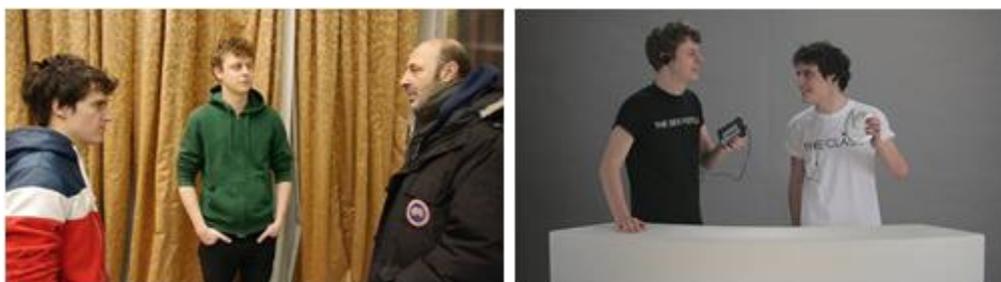
En 2012, l'activité du Département des productions audiovisuelles a représenté la mise en production déléguée de l'équivalent de 17 documentaires de 52 minutes, la coproduction de 34 documentaires et la diffusion d'environ 70 heures de programmes inédits sur les principales chaînes de télévision.

Une visibilité à l'international

Nos programmes sont également appréciés à l'étranger. De grandes chaînes sont des partenaires réguliers de nos productions déléguées comme les Finlandais d'Yle (Yleisradio OY), les Hollandais d'Avro (Algemene Vereniging Radio Omroep), les Italiens de la RAI (Radiotelevisione Italiana) les Suisses de la RSI (Radiotelevisione Svizzera) et de la RTS (radio télévision Suisse), les Belges de la RTBF (Radio Télévision Belge Francophone),

les Allemands de la MDR (Mitteldeutscher Rundfunk) et de Autentik, les Canadiens d'ARTV (Chaîne de télévision culturelle) et de Radio-Canada, les Australiens de la SBS (Special Broadcasting Service), etc.

Ce travail commun est apprécié par nos partenaires et largement reconnu. Ainsi nos programmes sont régulièrement sélectionnés dans de nombreux festivals comme celui du Fipa (le film singulier de Jacques Royer « *La jeunesse a-t-elle une histoire ?* » coproduit par l'Ina et Arte France a fait l'ouverture du Festival international des programmes audiovisuels en 2013. Voir photo ci-dessous) et obtiennent régulièrement des prix (sept en 2012, dont « *Ici, on noie les Algériens – 17 octobre 1961* » de Yasmina Adi, prix terre d'Histoire du Fipa ou « *Duch, le Maître des Forges de l'Enfer* » de Rithy Panh, Grand Prix décerné au Festival du film et forum international sur les Droits de l'homme de Genève, et huit en 2013).



« *La jeunesse a-t-elle une histoire ?* » de Jacques Royer. Photo 1 : Hugo, Norman et Cédric Klapisch, photo 2 : Hugo et Norman. 2012©Ina.

Au-delà de la diffusion télévisuelle, nos programmes ont une deuxième vie. Ils peuvent être édités en DVD, mis en vente en VàD (vidéo à la demande) sur le site Ina.fr, et aussi diffusés sur des chaînes étrangères. Cela a été le cas pour les « *Enfants forcés* » d'Hubert Dubois et pour « *Salvador Dali, génie tragi-comique* » de François Lévy-Kuentz (voir photo ci-dessous) ou encore « *Georges Braque, autoportrait* » réalisé par Michael Gaumnitz.



« *Salvador Dalí, génie tragi-comique* » de François Lévy-Kuentz. Salvador Dalí gare Montparnasse avec son "veston aphrodisiaque », photo Bernard Allemane, 1964. 2012©Ina.

Dans un paysage audiovisuel profondément modifié, avec l'arrivée de nouvelles chaînes, mais avec une place du documentaire qui devra être âprement défendu, nous maintenons plus que jamais notre ambition de produire des œuvres documentaires. Produire des programmes porteurs de sens avec une forte valeur patrimoniale. Produire pour porter les témoignages de notre époque et de ses réalités, qu'elles soient politiques, économiques sociales ou culturelles, produire pour mettre nos images, nos archives en résonance avec notre présent. La production est un levier fort pour affirmer notre identité d'entreprise culturelle de l'audiovisuel.

Fabrice Blancho, responsable du Département des productions audiovisuelles de l'Ina, septembre 2013

La Scam : gérer au mieux le droit d'auteur des œuvres documentaires

Par Hervé Rony, directeur général de la Société civile des auteurs multimedia (Scam)



Hervé Rony, après des études de droit et la soutenance d'une thèse d'État sur le service public de la télévision, a démarré sa carrière en 1986 dans les services du Premier Ministre puis à la Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL) et au Conseil Supérieur de l'audiovisuel (CSA). Il a ensuite rejoint le groupe CLT-RTL au sein duquel il a été successivement directeur juridique, directeur général du réseau FM Maxximum et, enfin, conseiller auprès de la direction générale de RTL. Il a rejoint en juillet 1994 le Snep (Syndicat national de l'édition phonographique), où il a été directeur général jusqu'en 2009. Depuis le 1er juillet 2010, Hervé Rony occupe la fonction de directeur général de La Scam (Société civile des auteurs multimedia).

La Scam (Société civile des auteurs multimedia) est née du désir des documentaristes de défendre leur qualité d'auteurs et les droits afférents face au monde du cinéma et de la fiction. Depuis plus de 30 ans, la société défend le documentaire et tous les auteurs qui racontent le monde sous différentes formes. Elle a épousé les évolutions de ce genre protéiforme, dont la définition suscite de vifs débats entre professionnels. Hervé Rony, son directeur général, retrace cette histoire et les efforts de la société pour concilier les exigences et la fragilité de la création et l'importance prise au cours des ans par les programmes de télévision composites, magazines, reportages, documents d'investigation. Il revient sur le barème du classement des œuvres audiovisuelles, en particulier du documentaire de création, et explique sa mobilisation permanente pour défendre ce type de documentaire sur tous les fronts, aides du CNC, diffusion à la télévision, chronologie des médias, évolutions numériques.

La Société civile des auteurs multimedia (Scam), troisième société d'auteurs française, est née du documentaire. C'est en quelque sorte sa passion originelle. Elle fut, à sa création en 1981, la revanche d'un monde qui se sentait marginalisé. Elle incarne aujourd'hui un répertoire dynamique qui exprime jusqu'au plus haut point l'essence même de la télévision.

Petit retour en arrière

À l'époque de l'ORTF et jusqu'en 1985, et la loi « Lang » qui les reconnut définitivement, les documentaristes étaient les parias du droit d'auteur. Les réalisateurs étaient vus d'abord et avant tout comme des techniciens qui devaient prouver au cas par cas leur qualité d'auteurs, snobés par les cinéastes et le monde de la fiction, membres de la

Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), comme par les écrivains, membres de la Société des gens de lettres (SGDL).

Henri de Turenne, l'un des prestigieux fondateurs de la Scam, aux côtés de Jean-Marie Drot, Charles Brabant, François Billetdoux, Guy Seligmann et quelques autres auteurs et réalisateurs de télévision, racontait ainsi récemment que parler audiovisuel au conseil d'administration de la SGDL n'était guère prisé. À la même époque, le président de la SACD expliquait aux documentaristes que s'ils voulaient adhérer à la prestigieuse maison de la rue Ballu, il leur faudrait accepter des rémunérations très inférieures à celles des scénaristes et réalisateurs des « dramatiques » (fictions) de l'époque.

Piqués au vif, quelques dizaines de réalisateurs conçurent alors un « plan » de conquête en vue d'obtenir le versement de droits d'auteur. Par un certain nombre d'initiatives coalisées, plusieurs d'entre eux réussirent à entrer au conseil de la SGDL. Et de fil en aiguille, avec Laurent Duveillier, jeune délégué général de la SGDL que rien n'impressionnait, ils créèrent, sur le modèle de la Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) et de la SACD, une société civile de perception et de répartition des droits, une Sprd. Ce sera la Scam après une première expérience de société civile, la Sara. En effet, le statut associatif d'utilité publique de la SGDL ne lui permettait pas de collecter et de reverser des droits. Puis, avec la loi « Lang » de 1985, les réalisateurs acquièrent enfin une présomption légale d'auteur réservée jusque-là aux seuls auteurs d'œuvres cinématographiques. Le dispositif était complet pour qu'enfin, les documentaristes deviennent des auteurs de « plein exercice ».

Néanmoins, au début, il semble bien que la Sacem et la SACD n'aient guère cru à cet acte de bravoure. Mais, rapidement, des accords en bonne et due forme furent signés avec les chaînes publiques de l'époque pour que des droits soient versés aux auteurs de la toute nouvelle Scam. Puis, ensuite, avec les nouvelles chaînes privées issues de la suppression du monopole. La Scam devint un acteur incontournable de ce qu'on commençait alors à appeler le PAF (paysage audiovisuel français). réussissant, joli tour de force, à trouver sa place entre Sacem et SACD en profitant d'une certaine rivalité entre les deux sociétés. Le président de la Sacem, Jean-Loup Tournier, comprit bien vite que la Scam était en réalité une pierre dans le jardin de l'illustre SACD. Il se fit donc bienveillant...

Aujourd'hui, le bilan est impressionnant. La Scam, forte d'une équipe de 90 collaborateurs, réunit 33 000 auteurs, perçoit plus de 95 millions d'euros et répartit presque autant à ses membres. Depuis 1981, elle a agrégé aux documentaristes des milliers de journalistes, des auteurs de radio, des écrivains, des photographes, des traducteurs, des illustrateurs, des auteurs d'œuvres numériques, bref tous les auteurs ou presque qui racontent le monde sous diverses formes, ce qui les rend « multimedia » comme le voulut François Billetdoux. L'eau ayant coulé sous les ponts, elle travaille en très bonne intelligence avec la SGDL, la SACD et la Sacem dans l'intérêt de tous les auteurs.

Défendre la grande diversité du genre documentaire

Forte de son ancrage dans le militantisme des documentaristes, la Scam est évidemment mobilisée pour défendre la production et la diffusion de ce type d'œuvres à la télévision, en particulier sur Arte et France Télévisions. Peut-il en effet y avoir un véritable service

public sans documentaires ? Ces derniers ne sont-ils pas consubstantiels à la mission de toujours des chaînes publiques d'informer, d'expliquer. Ce n'est pas un hasard si, malgré les coupes budgétaires actuelles, France Télévisions a maintenu grosso modo ses investissements dans le genre. Elle sait qu'elle joue gros en termes d'image. Certes, le documentaire ne fait pas forcément les audiences massives que peuvent faire certaines fictions ou certaines émissions de flux. Mais peut-on imaginer ce que serait une télévision publique sans documentaires ?

Pour autant, le documentaire est un genre protéiforme difficile à qualifier et qui, comme tel, dès qu'il s'agit de lui fixer un cadre juridique et réglementaire, suscite de très vifs débats entre professionnels. La Scam en a souffert elle-même. Quand, entre 2003 et 2005, les dirigeants de la Scam ont voulu moderniser le « barème » de classement des œuvres audiovisuelles ¹²⁶, ils n'imaginaient pas la polémique qui allait déferler sur eux. Jusqu'à cette date, les œuvres les mieux rémunérées en droits d'auteur par la Scam étaient les documentaires définis selon des critères subjectifs concernant les qualités esthétiques de l'œuvre et le regard de l'auteur. Pour plusieurs raisons, le subjectivisme de l'appréciation à porter sur les œuvres, l'incapacité de visionner des milliers d'heures pour les classer, la Scam a voulu mettre au point un nouveau barème. Elle fut alors accusée par certains auteurs de tourner le dos à la création et de mettre dans le même sac, documentaires de création, reportages, magazines. En réalité, le nouveau barème entré en vigueur en 2006 distingue les « documentaires unitaires » diffusés pour eux-mêmes et les œuvres qui, obéissant à une ligne éditoriale, conçues pour être intégrées à un magazine ou insérées à un plateau, sont de ce fait présumées être des « reportages ».

Dans l'ensemble, ce dispositif fonctionne extrêmement bien. Les cas de recours sont marginaux et le barème est entré dans les mœurs. La Scam a donc parfaitement su concilier les exigences et la fragilité de la création et l'importance acquise au cours des ans par les programmes de télévision composés de magazines, de reportages et de documents d'investigation plus ou moins élaborés mais qui, sans conteste, sont tous des œuvres protégées par le droit d'auteur et qu'il appartient à la Scam de gérer au mieux.

La grande diversité du genre documentaire fait également débat lorsqu'il s'agit de déterminer comment préfinancer ces œuvres ou quelles règles de diffusion il conviendrait que le CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel) fasse respecter.

Ainsi, le débat actuel autour de la réforme du Cosip (Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels) au CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) pose la question de ce que sont supposés être les documentaires dits de « création ». Ces derniers font partie d'un ensemble protégé, les « œuvres patrimoniales », créées par la loi du 7 mars 2007, au sein duquel nous retrouvons les œuvres de fiction, d'animation, y compris les œuvres insérées au sein d'une émission autre qu'un journal télévisé ou une émission de divertissement, ainsi que les œuvres de vidéo-musiques et de captation ou de récréation de spectacles vivants.

¹²⁶ Le barème de classement des œuvres élaboré par le conseil d'administration et validé par l'assemblée générale de la Scam sert de base de calcul pour les rémunérations versées aux auteurs.

Ce sont ces œuvres qui peuvent faire l'objet notamment de préfinancement de la part du CNC. Et c'est sur la base des œuvres préfinancées déclarées par les chaînes au CSA que celui-ci vérifie que les diffuseurs remplissent bien leurs obligations de production et de diffusion.

Recentrer les aides du Cosip sur le documentaire de création

Que dit la Scam à ce sujet depuis trois ans ? S'appuyant à la fois sur l'« État des lieux du documentaire » qu'elle a publié en 2011 ¹²⁷ et sur le rapport de Catherine Lamour, Serge Gordey, Jacques Perrin et Carlos Pinsky en mars 2012 « Le documentaire dans tous ses états »¹²⁸, elle souhaite que le Cosip recentre ses aides sur le documentaire dit de création, en clair sur les films les plus fragiles à faire. Elle défend pour cela un système de bonifications reposant sur des critères objectifs, puisqu'il est impossible de donner la définition du documentaire de création : ainsi, le temps de montage minimal ou l'existence de budgets consacrés à d'autres postes ou dépenses (documentalistes, compositeur de musique, chef opérateur, etc.) que celles de la production proprement dite.

Au vu de l'évolution du Cosip automatique, la Scam souhaite une commission sélective propre au documentaire de création. De fait, le rapport « Le documentaire dans tous ses états » de 2012 faisait aussi cette préconisation. Son rôle est amené à se renforcer et ses contrôles réclameront sans aucun doute une plus grande expertise dans ce domaine particulier. Il est par conséquent impératif que les personnalités, membres de la commission qui sera amenée à se prononcer, soient particulièrement qualifiées. La Scam appuie ces revendications sur l'appréciation qu'elle fait de la plus ou moins grande difficulté à écrire, réaliser et monter un film. Elle s'accorde une certaine légitimité pour distinguer au sein du documentaire pris dans son acception grand public ce qui relève d'un acte de création plus ou moins fort et personnel. Pour autant, il convient de trouver l'équilibre entre ce type de films « exigeants » et d'autres œuvres audiovisuelles, telles des (grands) reportages qui, pour être différents dans leur écriture, n'en sont pas moins le fruit d'un travail élaboré et nécessitent des moyens non négligeables.

Améliorer les horaires de diffusion

Autre sujet de préoccupation que la Scam a commenté lors du dernier Sunny Side of the doc, celui des horaires de diffusion des documentaires. Si les magazines d'information sont diffusés à des heures souvent acceptables, il n'en est pas de même pour les documentaires unitaires. Sans parler du « prime time » qui n'est pas nécessairement un horaire pertinent pour ce genre, force est de constater que les premières diffusions de documentaires sont très tardives. Si Arte, France 5, LCP Public Sénat sont assez exemplaires, d'autres chaînes

¹²⁷ « [État des lieux du documentaire](#) », Paris, Scam, juin 2011.

¹²⁸ « [Le documentaire dans tous ses états. Pour une nouvelle vie du documentaire de création](#) », rapport de mission pour le ministère de la Culture par Serge Gordey, Catherine Lamour, Jacques Perrin et Carlos Pinsky, Paris, ministère de la Culture, mars 2012.

de France Télévisions repoussent ce genre à des horaires pour noctambules. Quant aux chaînes privées, mis à part le groupe Canal+, c'est simple : le documentaire n'existe pas ou symboliquement.

La Scam ne se fait pas d'illusion sur un changement éditorial mais elle s'inquiète à terme d'un paradoxe : pourquoi financer ou cofinancer un nombre stable ou en augmentation d'œuvres documentaires pour les faire voir par le moins de gens possible ? Les responsables de France Télévisions en ont conscience, ce qui permet de croire à des évolutions positives. On peut par ailleurs se dire que le développement de la télévision de rattrapage favorisera une diffusion « à la carte » appropriée aux divers modes de vie des téléspectateurs et que la diffusion délinéarisée rendra moins crucial l'horaire de diffusion initiale. Espérons.

Ajuster la chronologie des médias

Aucun secteur du documentaire n'échappe à l'expertise de la Scam. Ainsi, récemment, elle a pris position pour défendre le documentaire en salle et assouplir la chronologie des médias. Trop de films destinés aux salles sortent, parfois par désir de l'auteur, parfois à défaut du préachat d'une chaîne, sans trouver leur public. D'où encore sa mobilisation après la publication du rapport de Pierre Lescure en faveur de plusieurs propositions faites par ce dernier : protection contre le piratage, développement des offres légales VOD (ou VàD : vidéo à la demande) et sVod (vidéo à la demande par abonnement), notamment ¹²⁹.

Le documentaire en salle est, en volume, moins important que la fiction mais en constante progression (+9,1% en 10 ans). 92 films documentaires, toutes nationalités confondues, sont sortis en salle en 2012, dont 64 sont français. L'économie de ces films est particulière. Le coût moyen d'un documentaire agréé qui sort en salle est de 480 000 euros (contre 5,17 millions en moyenne tous genres confondus). Il sort dans 14 établissements (contre 134 en moyenne) et ne cumule qu'en moyenne 12 000 entrées. Si quelques rares films sortent du lot, quoi qu'il en soit, 97 % d'entre eux restent en dessous des 100 000 entrées.

Les règles relatives à la chronologie des médias, trop rigides, doivent être ajustées à cette économie modeste. La Scam en appelle donc à un système dérogatoire pour l'actuelle chronologie des médias et des fenêtres de diffusion plus rapprochées pour tendre vers une télédiffusion et une mise à disposition sur Internet en vidéo à la demande par abonnement plus rapide. Ce système dérogatoire devrait bénéficier essentiellement au documentaire. La fenêtre d'exploitation réservée à la télévision gratuite qui a coproduit le film devrait être à hauteur de celle dédiée à la télévision payante si celle-ci n'entend pas en faire usage. L'exploitation interviendrait donc 12 mois après la sortie du film. Ainsi, la chaîne qui a investi pourrait mieux tirer bénéfice de la sortie en salle. Ce rapprochement dans le temps permettrait sans doute d'encourager l'investissement des diffuseurs. En effet, Les chaînes sont frileuses. Peu d'entre elles financent des œuvres cinématographiques

¹²⁹ Voir « [Acte II de l'exception culturelle. Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique](#) », rapport de mission de Pierre Lescure, tomes 1 et 2, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, mars et mai 2013.

documentaires. Sur les 42 films agréés en 2012, ils ne sont que 12 diffuseurs à participer à leur financement.

Il y a lieu d'entourer une telle mesure de garde-fous : interdire notamment toute clause contractuelle qui viserait à empêcher une chaîne payante de participer au financement de l'œuvre, ce afin de ne pas fausser le jeu de la chronologie.

Enfin, ce rapprochement impliquerait par voie de conséquence un rapprochement dans le temps des médias suivants afin, bien sûr, de conserver la dynamique. À défaut, cette dérogation à la règle de chronologie des médias n'aurait aucun sens. Une télévision non coproductrice pourrait ainsi diffuser le film 22 mois après la sortie en salle et la V&D par abonnement pourrait intervenir à compter du 30e mois, etc. L'avancée de la chaîne coproductrice ne doit pas avoir non plus pour effet de privilégier vis-à-vis des autres modes d'exploitation, mais simplement de permettre une diffusion plus rapide après la salle. Ce régime dérogatoire doit demeurer en phase avec la règle commune de chronologie des médias. Pour une meilleure visibilité, si les médias se rapprochent dans le temps de la sortie en salle, en lieu et place des chaînes payantes, il ne faut pas bouleverser leur ordre, ni les espaces temporels occupés par ceux dont ils prendraient la place.

Parallèlement, toujours pour ces mêmes films, la Scam soutient l'idée que la chronologie des médias doit pouvoir laisser la place à des opérations ponctuelles de sorties simultanées en salle et sur des plateformes de V&D payante. En premier lieu, parce que certaines économies de films peuvent s'y prêter davantage que d'autres et, en second lieu, parce que les films ne sortent pas forcément sur tous les écrans en régions ou à l'étranger.

La Scam soutient l'avancement de la fenêtre de la vidéo à la demande par abonnement à 18 mois. Cela va d'ailleurs dans le sens de l'esprit de la chronologie qui, normalement, privilégie les fenêtres payantes. L'abonnement a singulièrement bouleversé la donne pour les exploitations en salle et a contribué à la hausse de la fréquentation. Et, on le constate pour la musique, les modèles des plateformes de musique en ligne par abonnement rencontrent un vif succès auprès des utilisateurs d'Internet. Il faut aussi s'interroger sur l'intérêt pour les plateformes de vidéo à la demande par abonnement d'investir dans les œuvres cinématographiques en l'état actuel de la chronologie des médias.

Et la radio dans tout cela ? Les débats sont moins vifs, la pertinence du service public n'est pas remise en cause comme il l'est pour France Télévisions. Comme si le paysage radiophonique était apaisé, plus équilibré et sans doute moins sous le regard permanent d'une classe politique avide de réformer en permanence la télévision. Nos auteurs documentaristes, issus de Radio France ou des radios associatives sont souvent inquiets, certes, mais donnent le sentiment de trouver bon an mal an le chemin de la création.

À l'avenir, quels auteurs, quels revenus

Débatant quasiment quotidiennement du documentaire et de sa diversité, la Scam est placée au cœur de discussions complexes sur l'écriture. Y a-t-il une écriture qui mérite plus qu'une autre la reconnaissance ? La cohabitation au sein de la Scam de documentaristes « pur jus », de journalistes et d'auteurs de nouvelles formes d'expressions

sur le net est un facteur d'émulation. La puissance de la gestion collective et son efficacité, le fait d'être un acteur culturel, la place qu'occupe la Scam pour défendre les droits priment les légitimes discussions sur les écritures, voire les oppositions. Le webdocumentaire passionne certains, désespère d'autres, mais l'essentiel est d'en parler et de faire bouger les lignes. Et au-delà, la question est de savoir quel auteur la Scam représentera d'ici quelques années.

En effet, la Scam n'échappe évidemment pas à la révolution numérique à l'œuvre depuis plus de dix ans.

Nous sortons d'une période bénie des dieux : hier, quelques grands acteurs de télévision ou de radio puissants, riches, et une diffusion des œuvres rare, donc précieuse et valorisable. Aujourd'hui, un décuplement des exploitants de nos œuvres, une dissémination de celles-ci sur les réseaux, une profusion illimitée qui sape la valeur des œuvres. Ajoutons à cela une crise économique. La perspective de tirer des revenus aussi élevés que par le passé est faible. Pour autant, la gestion collective reste crédible. Que pèse un auteur isolé face à Google/You Tube, Free, Apple et autres ?

Cette gestion collective est aussi de nature à répondre à une évolution majeure dans la manière de travailler des auteurs : photographe, vidéaste, capteur de son, l'auteur n'est-il pas appelé à être multicartes ? Un récent accord conclu entre la Scam et l'AFP (Agence France-Presse) l'exprime à sa manière ; les journalistes de l'agence qui écrivaient exclusivement des dépêches évoluent dans leurs fonctions. Le multimédia devient une réalité quotidienne que la Scam peut aisément accueillir, étant elle-même à la croisée de créations diverses. Les webdocs se nourrissent d'audiovisuel, d'écrit, d'images. Leurs auteurs ne sont pas tous nés documentaristes. La Scam, là encore, a une carte à jouer de manière privilégiée pour accueillir une génération d'auteurs pour qui utiliser une palette créative est évidente. Ainsi, la Scam privilégie en interne les passerelles entre les différentes commissions et répertoires de la maison. Comme un gage pour comprendre de quoi demain sera fait et savoir s'y adapter.

**Hervé Rony, directeur général de la Société civile des auteurs multimedia (Scam),
juillet 2013**

Auteurs de documentaires : attention, fragile !

Par Isabelle Repiton, journaliste



Isabelle Repiton est journaliste économique, spécialisée sur l'économie des médias, de l'audiovisuel, des industries créatives et du numérique. Diplômée de Sciences Po Paris et d'un troisième cycle d'histoire contemporaine, elle a débuté dans la presse spécialisée (Stratégies, Sonovision, Broadcast), puis rejoint en 2000 le quotidien économique La Tribune, à la rubrique Technologies et médias. En 2009, elle devient rédactrice en chef adjointe de cette rubrique. Depuis 2011, elle travaille comme journaliste indépendante et collabore à diverses publications, L'Écho (Bruxelles), Libération, Télérama, Electron libre, Alliancy le mag, Ina Global....

Si le documentaire est de plus en plus diffusé sur des chaînes de télévision de plus en plus nombreuses, on constate néanmoins une grande précarisation des auteurs de documentaire et des rapports complexes avec leurs partenaires, les diffuseurs et les producteurs. C'est ce qu'avait montré une étude menée par la Scam en 2011, « État des lieux du documentaire », à laquelle avait contribué Isabelle Repiton. Sur la base de témoignages d'auteurs-documentaristes réalisés à cette époque ou récemment, elle analyse ces difficultés financières inquiétantes de beaucoup de réalisateurs et leurs problèmes de communication avec les producteurs et les diffuseurs, mais aussi cette passion qui anime ces cinéastes du réel, malgré un combat permanent pour vivre de leur métier et faire vivre leurs créations.

Un système qui produit de la frustration

Plus de chaînes, plus d'heures de documentaires programmés sur leurs écrans : à première vue, la télévision offre plus de fenêtres aux auteurs pour s'exprimer. Pourtant, à quelques exceptions près, ceux-ci vivent le parcours qui mène d'un projet à sa réalisation puis à sa diffusion comme un combat difficile.

Les chaînes et leurs grilles ne peuvent accueillir et soutenir qu'une infime part des projets qu'elles reçoivent. Le numérique a abaissé les barrières techniques. Pour de nouvelles générations qui ont grandi une caméra numérique à la main, filmer le réel est un geste du quotidien. La création audiovisuelle attire de nouveaux auteurs toujours plus nombreux, arrivant à un rythme plus rapide que celui auquel leurs aînés se retirent. En toute logique, le nombre de projets augmente donc plus vite que la capacité des chaînes à les absorber.

Quand France 2 reçoit 2 500 projets par an et qu'elle ne peut en retenir qu'une centaine, quand France 5 en reçoit plus de 250 pour sa nouvelle collection « Duels » dont elle refuse plus de 90 %, Planète près d'un millier par an pour une vingtaine qu'elle pourra soutenir, quand le reportage d'actualité fait par des journalistes se renforce dans les grilles au détriment du documentaire de création, rien d'étonnant à ce que les diffuseurs soient

d'abord, aux yeux de milliers d'auteurs qui les contactent, des machines à dire non. Le système produit de la frustration.

D'où le reproche récurrent ¹³⁰ que font les auteurs à leur principal « client », la télévision : manque d'audace, de prise de risque dans leurs choix, lenteur à décider... Une fois un projet retenu, un même auteur peut raconter une « collaboration de rêve » avec France 2, se souvenir d'échanges constructifs qui ont fait progresser son film avec un chargé de programme, mais s'insurger qu'ailleurs, on lui retourne le commentaire avec des corrections en rouge.

Précarité économique et manque de reconnaissance

La première difficulté pour la plupart des auteurs est la précarité économique. Une part de leur malaise est social avant d'être artistique.

En 2011, l'enquête réalisée par la Scam, Société civile des auteurs multimedia, qui collecte les droits de gestion collective (copie privée, reprographie, licences acquittées par les diffuseurs...) de quelque 23 000 auteurs du secteur audiovisuel (documentaristes et journalistes) pointait cette précarité ¹³¹. Au titre de l'année 2010, 18 100 auteurs avaient perçu moins de 2 500 euros de droits dans l'année, pour moins d'un millier qui avaient touché plus de 20 000 euros. 49 % des 1 004 auteurs-réalisateurs ayant répondu à l'enquête avaient reçu un salaire hebdomadaire inférieur à 1 000 euros bruts... quand ils avaient eu la chance de tourner dans l'année. Trois ans plus tard, la Scam n'a pas réactualisé son enquête, mais à écouter les auteurs membres de la société, ses dirigeants assurent que rien n'a changé... sinon en pire.

Avec la réforme du régime d'indemnisation chômage des intermittents, en 2003, réduisant à 10 mois la période de référence pour accumuler les 507 heures de travail ouvrant droit à l'assurance chômage, pour une durée réduite à huit mois au lieu de douze, nombre d'auteurs voient se rapprocher les périodes non indemnisées.

C'est le cas d'Anne Georget, 50 ans, administratrice de la Scam, qui travaillait régulièrement pendant dix ans à des projets pour Arte, avant de connaître une période de vide de seize mois. Après le film « Quand un homme demande à mourir » pour France 2, elle a fini en novembre 2012 par perdre ses droits Assedic, vivant sur ses droits d'auteur. Le projet qu'elle portait depuis quatre ans, « Les Recettes de Mina », (sur les recettes de cuisine rédigées par les prisonniers des camps de déportés), a finalement trouvé preneur sur Planète mais pour rendre le projet viable, elle doit imaginer autour du film, un livre, une exposition... Et en même temps, Arte lui a commandé un autre projet sur la géopolitique de l'adoption...

La vie de bien des auteurs oscille entre un « trop d'un coup » suivi de longues périodes sans rien. « Il ne faudrait pas que les périodes sans rien se rapprochent trop » s'inquiète Anne Georget.

¹³⁰ Jean-Baptiste de Montvallan, « Documentaire. Le royaume de l'uniforme » in « Le blues du documentaire », Paris, Le Monde, 16-17 juin 2013.

¹³¹ « [État des lieux du documentaire](#) », Scam, Paris, juin 2011.

À la précarité économique s'ajoute souvent le sentiment d'un manque de reconnaissance et de relations difficiles avec les diffuseurs télévisuels et les producteurs. Dans la même enquête de 2011 réalisée par la Scam ¹³², 58 % des auteurs interrogés se disaient satisfaits de leur relation avec leurs principaux diffuseurs, pour 33 % qui la jugeaient insatisfaisante, voire conflictuelle (4 %). Si 70 % des auteurs considéraient cette relation comme « respectueuse » près d'un quart la trouvait « humiliante », et 43 % « tendue ». 56 % des auteurs-réalisateurs jugeaient que l'intervention des diffuseurs dans leur travail de création s'était accrue au fil des ans, et 27 % considéraient qu'elle dénaturait ce travail. Au point que, pour près d'un quart des auteurs, leur dernier film ne correspondait pas à leur projet initial. À la demande des diffuseurs, plus du tiers des auteurs avaient dû réécrire leur commentaire, et 61 % réaliser des coupes, avec lesquelles, pour la moitié d'entre eux, ils n'étaient pas d'accord.

Le tableau des relations auteurs/producteurs était lui aussi mitigé. 55 % des auteurs considéraient la relation avec leur principal producteur comme « satisfaisante » voire « excellente » (16 %). En majorité, la collaboration sur le travail de création était jugée positive. Pourtant, dans moins de la moitié des cas (47 %), le producteur apparaissait comme un allié au stade du visionnage avec le diffuseur, quand dans plus d'un cas sur dix, l'auteur considérait, au contraire, que son producteur avait été contre lui. La relation économique - contrats proposés, transparence et reddition des comptes annuels sur l'exploitation de l'œuvre - était majoritairement source d'insatisfaction.

Paroles d'auteurs

Les « paroles d'auteurs » ¹³³ recueillies dans cet « État des lieux » auprès de 24 auteurs-réalisateurs, représentant différentes générations, genres..., mettaient des mots sur le malaise d'une partie d'entre eux, mais aussi sur le bonheur et la détermination de bien des auteurs à aller à la rencontre des gens qu'ils filment et à faire ce métier quoi qu'il leur en coûte. Des témoins qui souvent avaient préféré garder l'anonymat pour ne pas compromettre leurs relations avec les chaînes de télévision. En voici quelques extraits.

• Sur la précarité économique

- Denis Gheerbrant, depuis un dernier film pour Canal+ en 2000, a fait une suite de films à Marseille avec une chaîne locale marseillaise et pour le cinéma. Il confie : « *En ce moment je n'arrive pas à vivre de mon métier pour la première fois de ma vie. J'ai perdu le chômage* ». Sans soutien de l'entourage, l'équilibre économique est souvent hors d'atteinte.

- « *Si je n'avais pas de compagnon, je ne pourrais pas vivre de mon métier. Les réalisateurs sont les moins bien payés sur un film. Certes le tarif journalier est correct mais, en fait, on nous donne un forfait et de nombreux jours de travail de préparation, de montage, de postproduction, ne sont pas déclarés* » explique C., 47 ans. « *La réforme du*

¹³² Op. cit., cf. note 2.

¹³³ « Paroles d'auteurs », enquête d'Isabelle Repiton, in « [État des lieux du documentaire](#) », paris, Scam, juin 2011. Reproduit avec l'aimable autorisation de la Scam.

statut des intermittents a aggravé la précarité et la fragilité pour les réalisateurs.

J'enseigne dans un Master de création de documentaires, mais seules quelques heures sont prises en compte pour les cachets d'intermittents » poursuit M., 48 ans.

- À 37 ans, après des années d'assistantat et sept films financés depuis 2002, A. réalise, qu'après avoir « voulu être réalisateur pendant des années », il « doit faire autre chose pour pouvoir en vivre. Sur un film, par rapport au temps que je passe, je suis moins bien payé que tous les autres techniciens ».

- L., 40 ans, après trois films, ne touche plus d'Assedic. « J'écris des critiques dans des revues cinéma, je fais des formations. C'est une situation d'une extrême précarité ».

- Et ce « mini-manifeste » adressé à la Scam par une journaliste-

indépendante/documentariste : « Les budgets sont tellement insuffisants que c'est à se demander comment nous arrivons encore à faire des films et à payer nos loyers. Plus que scandaleuse, la situation est intenable. Temps d'écriture et d'enquête jamais payés.

Rémunérations avoisinant le Smic, parfois inférieures. Je travaille sans arrêt

(documentaires, livres, piges) mais pour des clopinettes. Nous ne pouvons plus accepter

d'être aussi mal payés. Selon moi, la qualité des documentaires ne se maintient que grâce à la détermination et à la passion des réalisateurs ».

• Sur les diffuseurs

Le formatage, l'obligation de faire rentrer les films dans des cases, l'interventionnisme étaient les principaux reproches faits aux grandes chaînes.

- Pierre Beuchot, 72 ans en 2011, et une longue carrière derrière lui : « Dans ma dernière expérience en télévision (2008-2009,) j'ai pu mesurer à quel point les nouveaux rapports avec les responsables de chaîne avaient changé : débat improductif sur le montage, intervention vétilleuse sur les commentaires, sur le choix du speaker... J'avais l'impression d'être dans la peau de quelqu'un qui prépare un repas, qui sait le plat qu'il veut faire, à qui on imposerait de rajouter ou changer tel ou tel ingrédient... ».

La règle que Pierre Beuchot s'est toujours efforcé de respecter - « dans tout film, le documentaire compris, il faut toujours essayer d'aller au plus loin de l'implicite, avant de passer à l'explicite » - est battue en brèche. « On vous impose dès le début du film de situer le sujet avec une voix off. Et tout au long du film, il faut que cette voix off explique au spectateur ce qu'il voit » s'agace Mariana Otero.

- Sans en être lui-même victime, Stan Neumann décrit ce qu'il voit autour de lui. « Les chargés de programme des chaînes de tv ont perdu de vue qu'être réalisateur est un « métier », avec une vraie compétence, une responsabilité quasi artisanale, que les diffuseurs n'ont pas forcément. Or ils interviennent de plus en plus « à l'américaine », imposant leurs choix sur des questions de structure, de montage, de voix, etc. Il m'arrive d'avoir des visionnages difficiles (c'est en fait la règle). Un producteur et un diffuseur ont le droit de dire : « ça ne marche pas, c'est confus, c'est moche... ». Ils sont là pour ça. Mais ça devrait s'arrêter là. Au réalisateur ensuite de faire son travail, de comprendre ce que cela veut dire et de trouver la réponse. Mais ce que je vois autour de moi, ce sont des diffuseurs qui croient tout savoir, ils ont la solution, ils donnent la recette, disent comment monter une séquence, combien de temps doit durer un plan. Qu'est-ce qu'ils en savent ? Leur seule véritable expérience est la plupart du temps une expérience de spectateur, et encore ». Comme bien d'autres interviewés, il déplore que « pendant un

visionnage, ils (les chargés de programme) prennent des notes la moitié du temps. Ils ne savent même plus regarder et faire confiance à leur mémoire. Au risque de paraître « vieux jeu », j'insiste sur ça : fabriquer un film est un travail complexe, ce n'est pas juste de l'intuition, de l'inspiration, c'est aussi une expérience, une maîtrise technique. »

D'autres témoignages racontaient l'autocensure qu'auteurs et producteurs avaient intégré, s'interdisant de proposer aux chaînes certains sujets ou de s'autoriser des recherches formelles. Pour les plus jeunes réalisateurs, ces contraintes étaient mieux acceptées comme faisant partie du contrat avec une chaîne.

Mais les bonnes expériences existaient aussi :

- S. dit avoir eu la chance de travailler pour la 3e fois avec un hors norme à France 5, dont *« les interventions sont toujours pertinentes, constructives et surtout respectueuses »*.

Marie-Hélène Baconnet spécialisée dans le documentaire animalier, apprécie ses contacts avec France 5 : *« on s'entend bien, on discute, on s'épaule, c'est un travail commun. La chaîne veut un bon programme et nous, nous avons besoin de travailler. J'ai beaucoup appris des chaînes, sur la façon de raconter des histoires. »*

- Très défensive envers l'interventionnisme des chaînes, M. assure qu'elle : *« travaille en général en bonne entente avec elles. Pour mon dernier documentaire avec France 2, ils ont été formidables, ils m'ont laissé poursuivre mon idée jusqu'au bout, et j'ai fait complètement le film que je voulais faire. Une vraie attitude de service public, au « service » du public. En fait tout dépend du chargé de programme. »*

- Son interlocuteur à France 3 a suggéré à C. de donner une autre direction à son dernier film. *« J'étais d'accord. Au montage, certaines remarques étaient intéressantes »* note-t-elle, même si elle a du se plier, contre son gré, à des contraintes sur le générique, l'habillage.

• Sur les producteurs

Les témoins rapportaient des expériences de relations durables et réussies et d'autres désastreuses. Globalement, ils avaient des griefs sur l'absence d'investissement des producteurs dans l'écriture, la rémunération et la répartition salaire/droit d'auteur qui leur était proposée.

- A. 39 ans, *« au point de vue artistique, je travaille avec des producteurs qui sont sur la même longueur d'ondes que moi (Agat Films, Quark Productions). Je n'ai eu qu'une mauvaise expérience avec un producteur. Moins j'ai de contact avec les chaînes mieux c'est. Je préfère avoir un tampon, les exigences des diffuseurs ne sont pas les nôtres. En général, le producteur nous soutient. »*

- L. se souvient de sa *« productrice à plat ventre devant le diffuseur, qui avançait ce qu'elle croyait être les désirs de la chaîne, faisait pression pour que je coupe certaines scènes, ou que j'en ajoute d'autres, avec des larmes,... Quand le diffuseur est venu dans la salle de montage, la productrice répondait à ma place, ne défendait pas mon point de vue »*.

- *« J'ai rencontré une productrice qui vient au visionnage avec de lunettes de soleil et critique ensuite la colorimétrie des images »* raconte A.

- « C'est l'auteur seul qui doit assumer le coût de ses recherches et prendre sur son temps libre pour écrire son projet. Les grosses boîtes qui arrivent à faire un gros chiffre d'affaires grâce aux auteurs devraient être obligées de prendre une petite part de leurs bénéfices pour financer l'écriture de certains de leurs auteurs (et que cela n'incombe pas encore et toujours aux organismes publics, type CNC) », estime L.

- « Les diffuseurs voudraient que les producteurs paient la phase d'écriture mais un producteur ne veut pas payer s'il n'est pas sûr de vendre le film. C'est le serpent qui se mord la queue » constate aussi D.

- « Les producteurs ne mettent pas d'argent dans le documentaire. C'est seulement une vitrine. Cela fait tourner leur société ».

-Pour A. « L'investissement des producteurs sur un projet de documentaire est très minimal. Ils ne cherchent pas d'argent, ils envoient le projet à quelques-uns de leurs partenaires habituels : ça répond tant mieux, ça ne répond pas, on passe à autre chose et vite. On remercie l'auteur qu'on a pourtant sollicité auparavant, sans le rémunérer évidemment ».

Enfin, l'enquête montrait des auteurs qui cherchaient hors de la télévision des voies d'expression : cinéma, webdocumentaire, financements alternatifs (crowdfunding, associations et ONG...).

Une grande diversité de situations

Chaque situation est unique et le spectre de la profession est large puisque on y trouvera quelques auteurs reconnus, primés et expérimentés dont les chaînes acceptent les projets facilement, - citons au hasard dans cette catégorie et sans exhaustivité les William Karel, Jean-Xavier de Lestrade, Jean-Michel Carré - qui tournent régulièrement, et la grande majorité de ceux qui, faute de réussir à faire un film tous les un ou deux ans, ont du mal à vivre de leur métier.

Écoutons deux témoignages récents qui donnent une idée de cette diversité.

• Marie Maffre, l'opiniâtreté et les Assedic

Marie Maffre est l'auteur d'« Ainsi squattent-ils ». Ce long métrage documentaire qui a suivi, avec le mouvement militant Jeudi Noir, la vie de deux squats parisiens pendant plus de deux ans, est sorti dans six salles le 5 juin 2013, salué par la critique. La réalisatrice raconte son parcours ¹³⁴ : « J'ai longtemps été comédienne de théâtre. Et puis j'ai voulu « sortir de la boîte noire », aller vers les gens et raconter le monde autour de moi. Après une formation intense et puissante à l'Atelier Varan en 1996, j'ai écrit et tourné un premier film pour une chaîne locale du câble (Télé Essonne). J'ai rencontré un producteur, Luc Martin-Gousset, chez Point du jour, et il a été combatif pour trouver une chaîne pour mon film « Guérir de l'alcool ». Cela a pris plus de trois ans, car le sujet était tabou. » Finalement, il sera pris par France 2 en 2004. « Pendant ce temps j'ai enchaîné des

¹³⁴ Propos recueillis par Isabelle Repiton, entretien téléphonique le 22 juillet 2013.

portraits de danseurs et chorégraphes pour Mezzo et France 2, une série de 12 x 7 minutes pour France 5 sur les vieilles chansons françaises (« Dans le secret des comptines »)... Et puis en 2005, le trou. J'avais un projet de long métrage de fiction, donc j'ai décidé de prendre du temps pour cela, sans aboutir finalement. Pour vivre, je faisais des films institutionnels de commande, j'accompagnais des premiers films dans le cadre d'associations. Puis, j'ai commencé à tourner seule dans les squats ».

Au départ, elle pensait ce projet pour la télévision. Son producteur Kien a sollicité toutes les chaînes. France 5 ne voulait pas d'un projet jugé militant, un autre estimait que la question du logement était déjà beaucoup traitée. « Le temps des chaînes est incompatible avec le temps d'un squat qui peut avoir été évacué avant d'avoir obtenu une réponse d'une chaîne, » explique-t-elle. Elle a donc tourné, sans relâche, et « finalement, c'est le producteur qui a décidé de s'engager financièrement sur le tournage et le montage, et de faire une sortie cinéma ». Un appel au financement collaboratif sur touscoprod¹³⁵, une aide de la Fondation Abbé Pierre, un soutien à la postproduction de la Région Île-de-France... ont permis de boucler le budget. Une expérience « rude mais joyeuse » : car l'issue a été positive, quand tant d'autres auteurs, après un refus de la télévision, doivent enterrer un projet. Elle a rencontré son public dans les salles, la vie du film va se poursuivre à la rentrée et elle projette avec son producteur Kien et la société Honky Tonk, de faire un webdocumentaire sur d'autres formes d'occupations collectives, ... « Avec ces nouvelles écritures, on est autorisé à parler poésie, à faire rêver les gens, ce qui est interdit aujourd'hui dans une discussion avec une chaîne de télévision » se réjouit-elle.

Pour elle, à côté du talent, la première vertu du documentariste est l'opiniâtreté. « Rien n'est donné. J'ai parfois failli abandonner mais je n'imagine pas ne plus faire de films. C'est vital pour moi ». Elle reconnaît que l'on gagne mieux sa vie sur un film avec un diffuseur, et qu'avec la télévision on touche plus de gens qu'au cinéma. Mais on ne fait pas le même film : il faut compter avec la distraction du téléspectateur, quand la salle apporte une concentration et une écoute plus agréables. Si elle a réussi à toujours conserver ses Assedic, elle estime que depuis la réforme du régime en 2003, c'est beaucoup plus difficile. Car les périodes d'écriture n'étant jamais rémunérées, et Marie Maffre privilégiant les tournages sur des temps longs (« Le temps est un personnage de mes films » dit-elle), les indemnités chômage sont par moments les seules rentrées d'argent.

• Jean-Michel Carré, la reconnaissance et la liberté

À l'inverse, Jean-Michel Carré⁷ peut apparaître comme un auteur « nanti », un privilégié qui enchaîne les films pour France 2 et Arte depuis plus de vingt ans. Au printemps 2013, Arte a diffusé sa grande fresque en trois volets sur la Chine (« Chine, le nouvel empire »). Qu'il dénonce « Le Système Poutine » (2007, un second volet est à venir en janvier 2014) ou le régime ukrainien (« Ukraine, indépendance de 18 à 20 heures », 2011), les grandes chaînes que l'on dit pourtant si frileuses sur les sujets internationaux, lui font confiance.

¹³⁵ [Touscoprod](#), première plateforme de financement participatif dédiée aux films.

Propos recueillis par Isabelle Repiton, interview réalisée le 27 juin 2013 à La Rochelle dans le cadre du Sunny Side of the Doc.

Mais, rappelle-t-il, les portes de la télévision sont longtemps restées fermées aux documentaires engagés qu'il tournait à sa sortie de l'Idhec (Institut des hautes études cinématographiques). L'un de ses premiers films sur Cuba a été interdit d'antenne en octobre 1968. Dès cette époque, sa conviction, inscrite en exergue du site internet de sa société de production Les Films Grain de sable, est que : « Le cinéma est l'art le plus adéquat pour l'activisme politique. » Dans les années 1970, au sein d'un collectif, il crée Les Films Grain de Sable, qui loue les films dans le circuit associatif et les salles d'art et essai, soit quelque 5 000 lieux. Un âge d'or de liberté totale où les films conquièrent le public et la critique et connaissent pour certains un vrai succès comme « Alerte les bébés ! » en 1978, sur l'échec scolaire (1 million d'entrées). Mais, paradoxalement, après le 10 mai 1981, le public déserte ce cinéma, comme s'il n'y avait plus de combats à mener. Le réseau de distribution vivote encore quelques années mais pour Jean-Michel Carré, il devient évident que c'est à la télévision qu'il faut désormais montrer ses films.

Il se décide à frapper à la porte des chaînes publiques, pour un film sur les femmes en prison (« Femmes de Fleury »). Éconduit de partout, au prétexte que cela n'intéresse personne, c'est, à son étonnement, TF1 et, surtout, Michèle Cotta, directrice de l'information de la chaîne privée, qui prendra son film en 1990. Sans aucune intervention sur le film, contrairement à ses craintes. « Femmes de Fleury » est diffusé le 8 mars 1991, dans une case « Grands reportages », ce qui froisse un peu celui qui se revendique comme auteur de documentaires. Mais Michèle Cotta lui explique, que pour le public, cette distinction ne veut rien dire. Il admet aujourd'hui que, si elle est fondamentale du point de vue des auteurs — qui revendiquent leur point de vue subjectif, différent de « l'information » —, « c'est un truc de professionnels ». « Femmes de Fleury » est un succès d'audience (plus de 10 millions de spectateurs) à un horaire tardif, qui ouvre les portes au réalisateur pour d'autres projets sur la prison. Après le départ de Michèle Cotta, avec la pression de la publicité, l'évolution de TF1, il cessera de travailler pour la chaîne. Mais les autres se sont ouvertes : Arte, France 2, Canal+. Et même si la salle de cinéma reste pour lui le « grand écran », le petit écran et les millions de personnes qu'il permet de toucher correspondent au projet politique qu'il poursuit toujours avec ses films : « changer le monde ».

Aujourd'hui, les chaînes l'écoutent, le reçoivent et lui donnent la possibilité de faire ses films. D'une part parce que les réalisateurs « engagés », s'attaquant à des sujets difficiles comme la Russie, la Chine, ne pas sont si nombreux et que les chaînes souhaitent en diffuser, « pas 25 par an mais de temps en temps », dit-il. D'autre part parce qu'il n'est pas anormal, après 40 ans de travail et 50 films, qu'une certaine reconnaissance s'installe, rendant son travail de conviction moins difficile à diffuser que celui des jeunes réalisateurs qu'il produit dans sa société Les Films Grain de Sable. Fort des bonnes audiences de ses films, il garde la liberté de proposer et traiter ses sujets comme il l'entend.

Ce qui ne l'empêche pas lui aussi d'avoir du mal parfois à placer un projet. Il préfère commencer par écrire un socle théorique autour de son sujet mais se refuse à tout écrire et réécrire, une exigence des chaînes à l'égard d'auteurs moins confirmés, que ces derniers supportent mal. En documentaire, on ne sait ce qu'il y aura dans le film qu'après le tournage et le montage : « Contrairement à la fiction, on ne sait qu'à la fin qui est le meurtrier. Le réel va souvent au delà de tout ce que l'on avait pu imaginer ». Quant

à détailler par écrit la forme qu'il adoptera dans son film, il juge cela très réducteur : « Si je filme, c'est que je suis plus à l'aise avec une caméra qu'avec un stylo ».

La dégradation de la situation des documentaristes, Jean-Michel Carré la ressent surtout sur le financement des grands projets géopolitiques, où les apports internationaux, indispensables, se tarissent dans certains pays.

Fort de sa position d'auteur reconnu et de producteur, Jean-Michel Carré tempère la dénonciation récurrente de nombre d'auteurs envers les diffuseurs. En « vieux sage » du métier, il comprend à la fois les préoccupations des diffuseurs et les souffrances des jeunes auteurs. Lui ne voit pas la relation comme antagoniste, et estime que les responsables documentaires se battent au sein de leur chaîne pour avoir des budgets, des cases et faire de beaux films, comme les auteurs.

Ayant vécu une période où le documentaire était presque inexistant à la télévision, il le rappelle parfois aux plus jeunes. Il leur explique que, pour une chaîne généraliste, la nécessité de ne laisser personne en route, de faire un récit compréhensible, n'est pas une censure de la chaîne, mais un respect du public. Il n'en a pas moins eu des heurts avec Thierry Garrel à l'époque où ce dernier régnait sur le documentaire d'Arte, et fut écarté pendant un temps de cette antenne. Il dit aussi avoir « vu des diffuseurs très durs avec de jeunes réalisateurs et qui les faisaient souffrir ».

Le formatage, il le ressent parfois, par exemple sur France 5, qui pour toucher un public à la fois jeune et âgé, veut prendre le spectateur par la main, tout expliquer, « au point de gâcher certains films », ne pas dépasser 52 minutes 15 secondes, quand le récit avait vraiment besoin de 2 minutes de plus. « Mais on le sait, et si on ne veut pas de ça, on n'y va pas » dit-il... Mais pour certains films - un sur les bébés, un autre sur la Maison verte - lieu d'accueil des enfants de 0 à 3 ans accompagnés par leurs parents fondé d'après une idée de Françoise Dolto - Jean-Michel Carré a jugé important de passer sur France 5 dont le public correspondait au propos. « On ne peut envoyer le même projet à toutes les chaînes. Il faut savoir expliquer à une chaîne pourquoi ce projet est pour elle ». Et on ne peut tout avoir, l'argent et la liberté, dit il, rappelant ce que disait l'ancien patron d'Arte, Jérôme Clément « moins on a d'argent, plus on a de liberté ».

Les récentes restrictions budgétaires de la télévision publique ont jusqu'ici épargné le documentaire. Jusqu'à quand ? La précarité pourrait bien s'aggraver et il n'est pas sûr que la liberté y gagne.

Isabelle Repiton, journaliste, août 2013

Profession : cinéaste

Entretien avec François Caillat, cinéaste



Après un parcours universitaire (agrégé de philosophie, études de musique et d'ethnologie), **François Caillat** tourne des courts métrages de fiction, des films musicaux et des séries de documentaires courts. Depuis le milieu des années 1990, il s'est engagé dans la réalisation de films aux frontières du documentaire et de l'essai, où il s'intéresse à l'absence, aux traces, à la mémoire. Il a réalisé plusieurs long-métrages pour la télévision (Arte), dont : *La Quatrième génération* (1997), *Trois Soldats allemands* (2001), *L'Affaire Valérie* (2004). Il a aussi tourné deux longs métrages pour le cinéma : *Bienvenue à Bataville* (2008) ; et *Une Jeunesse amoureuse* (2013). Sa formation universitaire l'a mené aussi à traiter des sujets plus théoriques pour Arte, France 2 et France 5, par exemple les sciences cognitives et la psychanalyse dans *L'Homme qui écoute* (1998) et *Naissance de la parole* (2000) ; ou à réaliser des portraits d'intellectuels et d'écrivains : Peter Sloterdijk, un philosophe allemand (2003), Julia Kristeva, étrange étrangère (2005), J.M.G. Le Clézio, entre les mondes (2008), Foucault contre lui-même (diffusion 2014). Il s'implique fortement dans la vie du secteur documentaire (Addoc...), la formation et la transmission de son expérience au public.

Comment devient-on documentariste ? Y a-t-il un profil type pour faire ce métier ? Non bien sûr, répond François Caillat, qui fait du cinéma documentaire depuis une quinzaine d'années, des films singuliers autour de la mémoire et des traces. Il revendique un parcours atypique, non formaté, dans un milieu dont la richesse tient à la diversité du parcours des réalisateurs. Il refuse de se laisser enfermer dans des définitions, soit d'un métier soit d'un genre. Il revendique l'activité de cinéaste comme une position, comme la capacité de transformer un désir en activité sociale collective, productrice d'objets singuliers. Il se situe à un carrefour entre documentaire et essai, entre télévision et cinéma. Son parcours personnel lui permet d'analyser les évolutions de la télévision, la fin selon lui de l'« outil télévision », et de pressentir les innovations futures sur de nouveaux supports, où tout est à réinventer.

François Caillat, parlez-nous du parcours qui vous a amené au cinéma documentaire, après un passage par l'université.

François Caillat : Pour les cinéastes, il n'y a évidemment pas de parcours typique. Ce qui fait la diversité et la force de ce métier, c'est que les gens viennent d'horizons très différents et apportent chacun une vie antérieure. Leur insertion dans la création cinématographique met donc un certain temps, parce qu'ils ont toujours fait quelque chose avant. Et c'est ce qui détermine souvent la nature des films qu'ils vont réaliser. J'aime cette diversité : des gens apportent leur goût de la peinture, du théâtre, de la philosophie ou d'un métier manuel, et ils commencent à faire des films avec cet « habitus » qui est le leur.

En ce qui me concerne, j'ai commencé par étudier la philosophie et l'enseigner, après avoir fait l'École normale supérieure et passé l'agrégation. Rien ne me prédestinait à la philo plutôt qu'au cinéma. C'était un choix de jeunesse, imprévisible. J'aimais beaucoup la philo, mais je n'avais pas envie d'être professeur et j'ai vite démissionné de l'Éducation nationale. Donc j'ai avancé par ruptures. Après cette première rupture, j'ai essayé diverses choses, j'ai cherché ma voie avant de la trouver.

Je suis venu au cinéma par une série de hasards, de rencontres. Ce qui m'attirait, c'était la possibilité d'insérer dans la création cinématographique de nombreux aspects de l'existence. Le métier de réalisateur est très complet. Il ne s'agit pas simplement d'imaginer un film, il faut aussi le mettre en chantier, être capable d'entraîner des gens pour faire ce travail, emmener des producteurs, des techniciens, des collaborateurs nombreux. Cette force d'initiative m'intéresse énormément. L'autre aspect qui me plaît, c'est d'investir dans mes projets une dimension intellectuelle qui fasse écho à ma formation philosophique. Enfin, c'est surtout une activité très créative, où l'on peut beaucoup s'impliquer et fournir une part d'imaginaire personnel.

Il s'est trouvé, à un moment donné, que le cinéma est devenu le lieu exact où je pouvais réinvestir tout cela, tout ce que je ressentais comme les "facettes" de moi-même. Mais cela ne s'est pas fait du jour au lendemain. C'est comme un tricot qui se fabrique, avec différents fils qu'on tire et qui se réunissent peu à peu. Et cela aboutit à une activité de cinéaste !

Mon parcours est donc assez atypique. Je n'ai pas fait d'école de cinéma parce que, ayant déjà fait des années d'études de philosophie, je n'avais plus envie de me retrouver dans une école. Et je n'ai jamais travaillé sur le film de quelqu'un d'autre. Je suis totalement un « self made man ». J'ai décidé de faire du cinéma en le pratiquant. Je pense d'ailleurs que le cinéma est un métier d'auto-proclamation.

Vous avez dit : « Je ne me sens même pas réalisateur de films, je cherche seulement une expression possible à des états qui sont les miens ». Et Gérald Collas affirme que vous êtes « sans conteste un auteur et non un réalisateur habile et expérimenté »¹³⁶. Comment vous situez-vous : cinéaste, auteur, réalisateur... ?

F. C. : J'envisage le fait d'être cinéaste non pas comme un métier, même si c'en est un socialement, mais plutôt comme une position : c'est un endroit où l'on se tient, c'est une place quelque part. Et cette place se situe au croisement de différents mondes : le tournage, la production, la distribution ou la diffusion, le cinéma ou la télévision, avec leur grande diversité de métiers, d'univers mentaux, d'objectifs et de références.

Au sein de ce processus, le cinéaste occupe un lieu très précis. Il est comme une sorte de courroie d'entraînement. À un moment donné, il lance quelque chose, il essaie de réunir autour de lui, autour d'un élan qu'il porte, des gens qu'il va entraîner dans des aventures le plus souvent extrêmement périlleuses – au sens où un film ne se prouve qu'a posteriori.

¹³⁶ Gérald Collas, « Un cinéma hanté », in « [François Caillat, un cinéma hanté](#) », catalogue édité par l'Institut Français (Ministère des Affaires Étrangères), 2011.

On peut toujours dire avant que ça va être réussi, mais c'est juste des paroles ! Tout repose en fait sur un crédit qui est donné. Le cinéma est l'une des rares activités qui draine une économie importante et, en même temps, repose sur un pari complet : c'est comme à la roulette ! Tout est porté par l'enthousiasme, l'énergie, la capacité d'embarquer avec soi des gens sur un projet, une idée, un désir...
Un film, c'est d'abord un désir.

Le désir de l'auteur...

F. C. : C'est le désir de cette personne que je nomme cinéaste. C'est pour ça que je dis que c'est une position, plus qu'un métier défini par des catégories de savoirs ou d'activités précises. Le cinéaste est quelqu'un qui a la capacité de transformer son désir en activité sociale collective, qui mobilise des énergies à partir d'une intuition, d'une nécessité très intérieure, et qui est capable d'en faire un objet socialisé qui va coûter de l'argent, induire du temps de travail, être vendu et distribué. C'est cette transformation que j'appelle le cinéaste.

Je suis très opposé à l'idée de la réalisation qui serait d'abord définie comme un corps de métier, parce que si ce n'est que cela, on élimine toute une part de cette capacité à vaincre l'impossible. Aucun film n'est nécessaire, aucun cinéaste n'est attendu, c'est toujours une proposition qu'on impose, par le désir justement. Un film, c'est une création, quelque chose en plus, à laquelle on ne s'attend pas. Si c'est attendu, ce n'est pas une création, c'est une commande, c'est la réponse à ce qui est déjà inscrit dans le champ des attentes. Le film, c'est quelque chose dont a priori personne ne veut et que, finalement, tout le monde va vouloir. Cette transformation, c'est le cinéaste qui la fait. Dire qu'être cinéaste c'est simplement un métier, c'est négliger la part qui nous fait vaincre l'impossible et qui est la force des grands cinéastes, ce qui les amène à réaliser de grands films. D'où la difficulté d'expliquer ce qu'est un cinéaste ! Parce qu'il y a à la fois ce côté-là, l'auteur, le cinéaste en tant que créateur ; et à côté de ça, il y a quelqu'un qui a un savoir-faire technique, qui est capable de répondre à des objectifs quantifiables, une part plus organisationnelle, plus socialisée. Ces deux facettes sont nécessaires et complémentaires.

Ce désir de ne pas être défini est intéressant. Vous répondez par un « work in progress », une expérience. Vous ne voulez pas non plus être corseté dans un genre, on dit que vous faites des essais à la frontière du documentaire et de la fiction. Vous avez d'ailleurs commencé par la fiction ?

F. C. : Comme je n'ai pas fait d'école de cinéma, que je n'ai jamais travaillé sur les films d'autrui, que je ne suis même pas allé sur des tournages, il fallait bien que j'apprenne. J'ai donc commencé par faire des courts et moyens métrages de fiction. Pendant plus d'une décennie, j'ai beaucoup tourné, j'ai engrangé de l'expérience. C'était formidable. J'ai trouvé les moyens financiers de faire des films et j'ai pu expérimenter beaucoup de choses. Et techniquement, j'ai appris à me servir de l'appareillage cinématographique.

Et puis, je me suis rendu compte que la fiction engageait, pour moi, une trop grande part d'organisation. Faire un film de fiction est un travail plus carré que le documentaire, pour des tas de raisons. Par exemple, j'adore l'improvisation, je travaille en improvisant

énormément. Mais dans la fiction, c'est plus compliqué. Il y a plein d'impératifs, il faut suivre un scénario, dire à l'avance aux comédiens ce qu'ils vont tourner, organiser un plan de travail de chaque instant. De plus, le rapport à l'argent y occupe une place plus cruciale. Ce mode de fonctionnement est trop encadré pour moi.

Effectivement, j'aime être dans un « work in progress », un travail en toute liberté. Le côté très organisé de la fiction, ce rapport de conformité entre l'objet préparé et l'objet réalisé, a fini par me déplaire. Quand je prépare trop, j'ai l'impression que le film est fait, je n'ai plus de plaisir à l'accomplir.

D'où le choix du documentaire ?

F. C. : Oui, le documentaire s'est présenté à moi – je le dis aujourd'hui a posteriori, mais ce cheminement s'est fait de manière très intuitive – comme un objet très souple, qui me permettait d'engager une certaine liberté, d'enlever tous ces cadres qui m'oppressaient un peu. Je vois le documentaire comme une manière d'être dans un rapport toujours ouvert au monde, à la fois dans les sujets traités et dans la manière de travailler.

Dans ce parcours de la fiction au documentaire, je me suis retrouvé à un carrefour, qui est le mien : ni fiction ni documentaire – parce que je ne suis pas non plus ce qu'on appelle un documentariste « pur jus ». J'essaie de fabriquer des récits, d'introduire une dimension romanesque dans mes films, de mettre en œuvre des paramètres qui touchent à l'imaginaire. Toutes choses qui, en général, sont assignées plutôt à la fiction qu'au documentaire. Je ne suis pas le seul à faire cela, mais disons que je suis dans un courant du documentaire qui se situe à la marge – au sens où je travaille certes sur des objets réels, des histoires qui ont eu lieu, des personnages qui existent, mais avec des éléments plutôt utilisés dans la fiction. C'est ce genre un peu particulier que j'essaie de pratiquer.

Comment choisissez-vous les sujets de vos documentaires ?

F. C. : Cela ne se passe pas comme ça. En fait, je ne choisis pas des sujets. J'ai des idées, comme tout le monde, et ce sont tout simplement des désirs. À un moment donné, j'ai un désir de parler de telle chose, ce qui ne veut pas dire que c'est un sujet, avec un thème et un contenu précis, cela peut être tout simplement l'envie de tourner à un endroit, ou de travailler sur tel domaine d'image. Ce n'est pas nécessairement une histoire.

Après, j'essaie de tester la solidité de ce premier désir, en le laissant traîner un peu. Je fais toujours plusieurs films en même temps, mais qui ne sont pas chacun dans le même état. En général, il y en a un qui est à l'état d'idée, l'autre en tournage, l'autre en montage, l'autre en distribution – ce qui me permet de ne pas être trop pressé par rapport à une nouvelle idée, parce que, comme je suis en train de réaliser un film, je peux attendre de voir si cette idée d'un autre film va tenir sur la durée. Je ne note rien, et si je n'ai pas oublié mon idée, si elle travaille toute seule, je me dis que là, il y a quelque chose qui me concerne. À ce stade, je ne me demande pas si cela peut faire un film qui puisse intéresser quelqu'un, mais si ce désir va être suffisamment fort pour me tenir longtemps.

Faire un film, c'est quelque chose d'assez long, d'assez compliqué, sur lequel il faut déployer une énergie considérable, remuer des montagnes. Si le désir est assez fort, je suis prêt à franchir tous les obstacles. Au début, ce n'est pas un scénario ficelé, c'est une idée que je développe, qui commence à se déployer. Si je me sens convaincu, je peux commencer à élaborer un échange, à en parler avec des gens. Je collabore beaucoup avec ma femme, Silvia Radelli, non seulement au stade du projet mais ensuite, pendant le tournage. Elle figure au générique de la plupart de mes films. Grâce à elle, j'ai toujours eu confiance pour tenter des choses qui semblaient au départ impossibles, trouver les bons ressorts pour prendre des risques, improviser, me sentir libre.

J'ai traité des sujets très différents, mais j'ai l'impression qu'ils tournent tous autour de la même affaire. Maintenant que j'ai fait un certain nombre de films, on me dit que j'ai fait quelque chose de très cohérent. Mais c'est parce que j'ai suivi uniquement mon désir. Cette unité de mon travail, c'est tout simplement moi-même, ce qui s'est révélé dans le temps, je dirais presque : malgré moi. Ce n'est pas du tout prémédité.

Votre œuvre interroge les traces de la mémoire et explore l'inscription du passé dans le quotidien, vous proposez « un cinéma qui cherche à représenter l'invisible ». Pouvez-vous nous parler de votre quête de convoquer « une autre dimension du réel »?

F. C. Je cherche à travailler sur ce qui a disparu, donc sur la mémoire, sur les traces. Ce travail sur la mémoire, que je fais depuis une quinzaine d'années, m'a mené un peu plus loin. Au début, je m'intéressais aux traces visibles, pour essayer de retrouver des empreintes du passé, de faire une sorte d'archéologie. Maintenant, ce qui m'intéresse de plus en plus, c'est l'absence de traces : ce qui est là, mais qu'on ne peut absolument plus capter. Je suis très inspiré par l'idée de vide, d'absence. Je crois que c'est vers là que je vais désormais. J'ai envie de filmer ce dont il n'y a même plus d'empreinte visible, comme une présence invisible, secrète, souterraine. Pour un cinéaste, c'est un défi assez passionnant : comment réussir à filmer ce qui n'est pas visible ? En somme, je m'intéresse au documentaire parce que je pars du monde qui existe autour de moi, mais je veux surtout montrer ce qui se trouve en dessous, derrière, présent et invisible. On pourrait qualifier cette démarche de cinéma "fantomatique", de cinéma "spectral".

C'est dans cet esprit que j'essaie de trouver des manières de filmer. Je voudrais que le spectateur se retrouve confronté à la fois au réel que je lui présente et à un autre univers qu'il peut imaginer à travers ce que je lui montre. Par exemple, dans mon dernier film, « Une Jeunesse amoureuse »¹³⁷, je parcours les lieux où j'ai vécu des histoires sentimentales durant les années 1970-1980. Mais je ne montre pas le Paris de cette époque, ni ses traces, ni ses souvenirs. Je filme seulement le Paris d'aujourd'hui : des rues, des façades, des lieux que chacun connaît ou parcourt quotidiennement. Je ne cherche pas à retrouver le Paris d'autrefois. Et pourtant le film est fabriqué de telle sorte que chaque spectateur puisse projeter, sur ces lieux actuels, des histoires qui s'y sont

¹³⁷ « Une Jeunesse amoureuse », 105', 2012, coproduction Films du Tamarin, Ere Production, Ina, Atopic. Distribution Films du Tamarin (sortie en salles en avril 2013).

passées. Il y a là cette double démarche dont je parlais : faire voir ce qui est, faire imaginer ce qui ne se voit pas. En quelque sorte, il s'agit de représenter le manque.

Quelles sont les caractéristiques de votre écriture documentaire ?

F. C. : Je n'écris pas de scénario très précis. J'ai quand même l'idée d'un film, évidemment, parce qu'il faut bien en parler à autrui, réunir de l'argent, etc. Mais le scénario porte plutôt sur des dispositifs, des intentions générales, sur la nature du film que je veux faire, et non sur l'histoire exacte qui va s'énoncer. Je filme des lieux avec l'idée d'un récit futur, et ensuite je construis au montage. J'écris le récit durant le montage. Et là, c'est un travail intuitif, très expérimental, au jour le jour. C'est assez fatigant, cette longue période de montage, parce que c'est là que se fait la partie la plus créative de mon travail.

Presque tous mes films sont des récits à la première personne. Mais ils ne sont pas nécessairement autobiographiques, ils peuvent s'énoncer dans un « Je » plus large. Par exemple, dans mon film « L'Homme qui écoute »¹³⁸, le récit débute par « Je suis l'homme qui écoute », c'est-à-dire tout le monde, je parle là au nom d'une collectivité humaine. Cela peut être aussi un « Je » fictionné, comme dans « Bienvenue à Bataville »¹³⁹, où je me mets dans la peau d'un patron pour raconter l'histoire, je parle en son nom. Cela peut être encore un « Je » très incarné, relatif à ma propre histoire - comme dans « La Quatrième génération »¹⁴⁰, film sur ma famille, ou dans « Une Jeunesse amoureuse », récit autobiographique.

Je m'intéresse beaucoup aux lieux, pour retrouver des histoires qui s'y sont passées. J'essaie de faire croiser ces lieux - des paysages urbains, comme dans « Une jeunesse amoureuse », ou des paysages naturels comme dans « Trois Soldats allemands »¹⁴¹ et « L'Affaire Valérie »¹⁴², avec des récits que j'insuffle. Le récit, c'est un peu le fil conducteur, la colonne vertébrale du film. C'est ce qui me permet d'avancer et de m'approprier les lieux filmés.

C'est dans cette rencontre, entre un récit et un lieu, que j'essaie de fabriquer mon film. Et l'invisible surgit parce que je raconte une histoire sur un lieu où, le plus souvent, il n'y a rien de particulier à voir. Mais la nature de mon récit, et la manière dont je filme, font

¹³⁸ « L'Homme qui écoute », 90', 1998. Coproduction Gloria Films, Ina, Arte. Diffusion Arte, édition DVD Docnet.

¹³⁹ « Bienvenue à Bataville », 90', 2007. Coproduction Unlimited, Films Hatari, Ina. Distribution Unlimited (sortie en salles en 2007).

¹⁴⁰ « La Quatrième génération », 75', 1996. Coproduction Gloria Films, Ina, Arte. Diffusion Arte, édition DVD Docnet.

¹⁴¹ « Trois Soldats allemands », 80', 2001. Coproduction Gloria Films, Ina, Films de l'Observatoire, Arte. Diffusion Arte, édition DVD Docnet.

¹⁴² « L'Affaire Valérie », 75', 2004. Coproduction Archipel 33, Ina, Arte. Diffusion Arte, édition DVD Docnet.

que le lieu peut devenir habité, hanté...

Pour le tournage et le montage, travaillez-vous avec une équipe type ? Quel rôle jouez-vous ?

F. C. : J'ai travaillé avec les mêmes techniciens, au son et à l'image, sur la plupart de mes films. Il m'est arrivé une fois de tourner tout seul, c'était pour « Une Jeunesse amoureuse », mais je l'ai fait parce j'avais besoin d'avoir un investissement personnel plus important que sur mes autres films. Et je voulais y consacrer énormément de temps. Sinon, je préfère travailler avec les mêmes chefs opérateurs, Isabelle Razavet et Jacques Besse, avec qui j'ai beaucoup de connivence. Au montage c'est pareil, j'ai travaillé surtout avec deux chef-monteuses, Martine Bouquin et Sophie Brunet.

Je m'implique beaucoup dans les choix techniques. À toutes les phases de la fabrication du film. Au tournage, même s'il y a un chef-opérateur, je contribue activement aux cadres. J'aime bien mettre la main à la pâte. Je n'ai pas la conception d'un réalisateur qui serait entouré d'une équipe experte à qui il déléguerait tout. Nous faisons tous les choix ensemble. C'est le côté « concert » de l'activité de cinéaste, que j'aime beaucoup.

Quelle place occupent les portraits d'intellectuels et d'écrivains que vous avez réalisés pour la télévision ? Les avez-vous proposés ou étaient-ce des commandes ?

F. C. : Je travaille dans deux directions. J'essaie, d'une part, de développer des films très personnels. Ils sont sur une ligne qui correspond grosso modo aux six longs métrages que j'ai faits jusqu'à aujourd'hui : quatre pour la télévision (produits avec Arte) et deux sortis en salles de cinéma. Ces films ont la dimension « romanesque », dont je parlais.

Par ailleurs, je conserve le goût de la chose intellectuelle. J'ai fait des études de philosophie avec beaucoup de plaisir et je suis resté intéressé par tout ce qui touche au concept. C'est pourquoi je me suis dit, à un moment donné, que je pourrais aussi faire des films, peut-être moins imaginatifs, moins personnels, mais plus « instructifs », à fort contenu de réflexion. Des films qui m'intéresseraient en tant qu'expressions de la pensée d'autrui – au sens où faire un film sur un penseur demande de se mettre à son service, d'organiser une rencontre. C'est dans cet esprit que j'ai réalisé pour la télévision des documentaires sur Julia Kristeva ¹⁴³, sur Jean-Marie Le Clézio ¹⁴⁴, sur le philosophe allemand Peter Sloterdijk ¹⁴⁵, ou encore sur le trio Aragon, Malraux, Drieu la Rochelle ¹⁴⁶.

¹⁴³ « Julia Kristeva, étrange étrangère », 60', 2006. Coproduction Ina, SoFilms, Arte. Diffusion Arte, édition coffret DVD Ina Editions.

¹⁴⁴ . « JMG Le Clézio, entre les mondes », 52', 2008. Coproduction The Factory, Ina, France 5. Diffusion France 5 (collection « Empreintes »), édition DVD France Télévision.

¹⁴⁵ « Peter Sloterdijk, un philosophe allemand », 60', 2003. Coproduction Ina, Arte. Diffusion Arte.

¹⁴⁶ « Aragon, Malraux, Drieu la Rochelle : d'une guerre à l'autre », 56', 2012. Coproduction Ina, France 3. Diffusion France 3.

Je vais tourner prochainement un film sur Michel Foucault ¹⁴⁷. Quand je rencontre de telles figures intellectuelles – penseurs, philosophes, écrivains –, j'ai devant moi une œuvre dont il faut que je tienne compte, dans son style, dans sa particularité, tout en essayant de faire un film qui me ressemble, qui me tienne à cœur. Par exemple, quand j'ai tourné avec Jean-Marie Le Clézio, en Corée et au Mexique, il y a eu une rencontre possible entre nos mondes, avec des paysages, des rêveries semblables.

En vous écoutant, vous avez eu jusqu'à présent une liberté presque totale, vous avez toujours réussi à trouver des financements : comment cela s'est-il passé avec les télévisions et avec les producteurs ?

F. C. : Oui, j'ai eu de la chance. C'est dû à la conjonction entre mon tempérament, qui a trouvé à s'incarner dans la fabrication d'objets difficiles, et une situation objectivement propice à la télévision.

J'ai eu la chance de commencer à faire mes films dans les années 1990-2000, à un moment où il y avait à Arte un vrai désir de faire ce qu'on appelait alors le « documentaire de création ». Ceci a permis à beaucoup de cinéastes comme moi de mener à bien des projets ambitieux, dans de bonnes conditions, bien financés, à un rythme soutenu. J'ai pu tourner avec Arte quatre longs métrages en huit ans, ça été très vite. J'ai été beaucoup aidé par Thierry Garrel¹⁴⁸, que j'avais connu à l'Ina, et qui m'a toujours soutenu et encouragé. C'était une période très faste pour moi, comme pour d'autres réalisateurs. Nous avons bénéficié d'un environnement favorable.

Mais si j'ai tiré parti de cette conjoncture, c'est aussi parce que j'aime bien mener les projets à leur terme, quels que soient les obstacles. Contrairement à certains de mes collègues, j'aime beaucoup m'occuper de production, rechercher les moyens nécessaires à mes films. Là aussi, je mets volontiers la main à la pâte. Les producteurs ne sont d'ailleurs pas toujours très contents que je m'occupe de montage financier ou que je veuille leur trouver des partenaires ! Je dois les convaincre que j'ai besoin de pas mal d'argent pour faire mes films et que je n'ai pas envie de commencer le tournage tant qu'il n'y aura pas cet argent.

Vous choisissez vos producteurs ?

F. C. : Oui, je choisis mes producteurs et je leur suis assez fidèle. Si je m'entends bien avec eux, j'y retourne volontiers. Par exemple, j'ai fait trois de mes longs métrages avec le même producteur, Gloria Films. Je vais entamer, pour mon prochain film « Foucault contre lui-même », une troisième collaboration avec la production The Factory. Idem avec les Films du Tamarin. Le record, c'est avec l'Ina, qui a produit ou coproduit une quinzaine de mes films ! Mais je ne me décide pas sur la notoriété ou la surface financière d'un producteur. Ce qui m'importe avant tout, c'est de savoir s'il va mettre dans le film autant de désir que moi.

¹⁴⁷ « Foucault contre lui-même », coproduction The Factory, Arte, diffusion en 2014.

¹⁴⁸ Thierry Garrel a dirigé l'Unité documentaire de Arte, de sa création en 1992 jusqu'en 2008. Il y a mené une politique ambitieuse au service du documentaire d'auteurs.

Je crois que les producteurs sont exactement comme les réalisateurs : ils travaillent à l'impulsion. Évidemment, les deux parties ont aussi des nécessités objectives, quelquefois différentes, mais fondamentalement ce qui les rapproche, c'est un désir. Le producteur est intéressé par un pari, comme le réalisateur. Et plus le film apparaît compliqué à faire, plus il est motivé, plus il a envie de déplacer des montagnes. Je vois les choses comme ça, ce n'est pas une vision carrée, fonctionnelle. Je pense que la réalisation et la production sont des métiers de risque, de passion, d'élan.

Ce désir semble de plus en plus contrarié par le rétrécissement du champ des diffuseurs... Considérez-vous que l'époque a changé depuis les années 2000 ?

F. C. : Oui, et il y a plusieurs raisons à cette évolution de la télévision. Les diffuseurs se restreignent sur un certain nombre de sujets, qu'ils prétendent être plus "porteurs" que d'autres. Mais le problème ne concerne pas que les contenus. C'est aussi un problème de formatage du spectateur – ce qui, à mon avis, est bien plus grave. La télévision présuppose un mode de regard du spectateur. Elle pense que le spectateur a besoin d'un objet déjà identifié, dont la construction est visible, dont les réquisits sont clairement énoncés. L'objet présenté doit être consommable directement.

La télévision induit un rapport au temps particulier, un rapport de zapping, d'immédiateté : prendre très vite, consommer très vite, oublier très vite. Et pour que tout aille très vite, il faut concevoir un "produit" facilement assimilable. On ne doit pas fatiguer le spectateur, le surcharger de questions et d'attentes. Le téléspectateur doit rester à flux tendu devant son poste. Il faut qu'il comprenne immédiatement ce qu'il regarde.

Nous autres, cinéastes, nous pensons exactement le contraire. Nous voulons faire travailler le spectateur. Nous voulons le plonger dans la rêverie, l'incertitude, voire le doute ou l'inquiétude. Nous attendons un spectateur créatif. Qu'il soit lui-même l'auteur de ce qu'il regarde, qu'il se fasse son propre récit, qu'il gambade dans sa tête, qu'il s'invente son cinéma. À chacun son film ! À l'inverse de la télévision, qui souhaite que tous les spectateurs consomment le même film, avec les mêmes pensées, les mêmes espoirs. Avec la télévision, on entre dans le domaine de la statistique : le bon programme, c'est celui qui plaît au plus grand nombre.

Je crois personnellement que le cinéma, c'est un engagement particulier du spectateur : un éveil, une relation mouvante avec le film. Et c'est un processus qui se fait dans la durée - non seulement dans le temps de la séance, mais aussi le lendemain, deux jours ou deux ans plus tard, quand on repense au film, quand on le laisse "travailler" dans sa tête. Ainsi, le film est une sorte de "work in progress". C'est en cela qu'il y a une divergence fondamentale avec la télévision, qui souhaite au contraire que tout soit joué en temps réel dans l'émission. À la télévision, demain est un autre jour ! Or, selon moi, cette question rejoint un autre problème de fond. La télévision repose sur le plein, tandis que le cinéma repose sur le vide. Les diffuseurs de télévision ont une grande peur du vide, ils font tout pour le combattre : s'il y a un temps mort, une information parcellaire, un plan un peu trop long, une attente immotivée, c'est la panique. Il faut vite combler, la télévision a horreur du vide ! Pourquoi ? Parce que tout doit se jouer dans l'instant, dans la compréhension en direct, immédiate. Or cette crainte va complètement à l'encontre de

tout ce sur quoi s'est construit le cinéma : une expérience collective, partagée entre le cinéaste, le film, le spectateur. Un travail qui se fait durant la séance, mais ne s'arrête pas là.

On a l'impression que ce formatage se dissémine, diriez-vous que même Arte, par exemple, ne s'autorise plus de liberté créative comme avant ?

F. C. : J'ai le sentiment que, depuis quelques années, même Arte rejoint progressivement cette tendance. Ce que je dis là peut sembler un peu sévère, mais je suis sûr que les diffuseurs peuvent l'entendre. Ils avoueraient sans réticence qu'ils redoutent le vide sur leur écran. De manière plus générale, je crois que le renforcement du formatage sur toutes les chaînes est une ligne constante depuis dix ans. Ce n'est pas la faute de tel ou tel diffuseur, c'est l'outil télévision qui, d'une certaine manière, s'est transformé. C'est une tendance lourde. Encore une fois, ce n'est pas lié à des personnes, c'est systémique : l'outil ne supporte plus le vide et présuppose aujourd'hui un téléspectateur qui n'a plus grand chose en commun avec celui qu'on connaissait jusqu'alors.

Il y a là une mutation, de l'outil et de l'utilisateur, qui est philosophiquement assez profonde. Personnellement, je ne peux pas me battre contre cette transformation. Et je me dis qu'un outil, finalement, ce n'est qu'un outil : c'est fait pour un usage. Si l'usage ne convient plus, il vaut mieux changer d'outil.

Votre liberté construite depuis des années, vous la trouvez maintenant côté cinéma et sortie en salle ?

F. C. : C'est compliqué parce que cette liberté est très difficile à tenir. Je ne peux pas me prétendre complètement libre, je n'échappe pas plus qu'un autre au système. La télévision, je continue d'en faire, pour des portraits d'intellectuels. Mais je regrette beaucoup que cette télévision, avec laquelle j'ai réalisé quatre longs métrages que j'appelle "romanesques", ne puisse plus les produire pour des raisons de formatage. Qu'elle n'accepte plus la mise en scène de paramètres cinématographiques comme la lenteur, la durée ou la complexité.

Après, c'est aussi une affaire de choix personnel. Actuellement, je suis intéressé à sortir des films en salles, parce que c'est un dispositif différent, une autre relation au public. Et l'idée d'accompagner un film en salles, avec des rencontres et des débats durant plusieurs mois, est assez excitante. En fait, j'aimerais bien pouvoir encore faire les deux : à la fois sortir des films en salles et réaliser des portraits pour la télévision. Mais, à mon grand regret, je crois qu'il n'y a plus de place pour mes longs métrages dans la télévision actuelle. La ligne documentaire que je défends n'a plus d'avenir de ce côté-là...

Qu'est-ce qui vous intéresse dans ce qui se fait actuellement en matière de formes documentaires ?

F. C. : Ce qui m'attire, c'est ce qui rejoint mes préoccupations : un documentaire un peu aux marges. Je suis intéressé par les autres disciplines qui sont venues depuis une quinzaine d'années s'agréger au documentaire et qui, à mon point de vue, ont desserré le côté trop "documentaire documenté" du cinéma du réel. Je pense notamment aux gens

des arts plastiques, ou de l'art vidéo, qui ont fait du documentaire un objet un peu plus imaginaire. Par exemple, quelqu'un comme Vincent Dieutre, venu des arts plastiques, a apporté des formes intéressantes.

De tels cinéastes travaillent autant sur l'image et sur les formes que sur le sujet. Ils apportent une manière de faire différente de celle qu'utilisait traditionnellement le documentaire – celui qui vient du cinéma sociétal, militant, ethnographique, celui qui se mesure au monde dans un rapport assez frontal. L'état du documentaire aujourd'hui me semble donc plus multiple, plus riche qu'auparavant. À côté d'un cinéma porteur d'une certaine gravité existentielle, la gravité du monde, les hommes et leurs tourments - et ce cinéma reste nécessaire, il a sa place, peut-être centrale –, existent maintenant de nouveaux modes de récits. Cet autre versant du documentaire a été rendu possible grâce à des artistes qui ont montré qu'on pouvait parler du monde de manière plus décalée, plus onirique. Je rejoins cette tendance, Je suis aussi dans la lignée d'un cinéaste comme Richard Dindo, qui a pratiqué avant moi, et avec quel brio !, un documentaire qui travaille sur la mémoire, sur le temps, sur les traces.

Au-delà de l'état du documentaire, êtes-vous inquiet de la précarité grandissante des réalisateurs, dont parle un rapport de la Scam¹⁴⁹ ? Quelle est votre propre expérience ?

F. C. : L'état du documentaire, en termes esthétiques ou artistiques, est ce qu'il est. Je suis content d'y avoir trouvé ma place, et je trouve très bien que d'autres s'inscrivent dans une tendance différente de la mienne. En revanche, ce qui m'inquiète, c'est la difficulté grandissante d'accéder au métier et de pouvoir en vivre.

Je ne sais pas comment vont faire les jeunes réalisateurs qui débute et n'ont pas la chance que j'ai eue à l'époque où je commençais. Il faut certainement qu'ils inventent d'autres solutions, nouvelles, radicales. Il n'y a pas de solution de continuité, je n'y crois pas du tout. Si l'on essaie de sauver à tout prix la manière dont on travaillait jusqu'à présent, on va dans une impasse. Parce que les supports et la manière de travailler ont changé. Avant, on ne pouvait pas commencer à faire un film si on n'avait pas d'argent pour acheter la pellicule ou louer le matériel. Aujourd'hui, cela devient très facile parce que le matériel s'achète peu cher et le support ne coûte rien. Bon, mais que fait-on du film une fois qu'il est tourné ? Le problème de l'économie d'un film s'est simplement déplacé, du tournage vers la diffusion et distribution. Mais les difficultés n'ont pas disparu.

Concernant mes revenus en tant que cinéaste (et je ne vis que de cela), ils ont toujours été équilibrés entre des salaires de réalisateur, des droits d'auteur – obtenus en travaillant pour la télévision –, et des indemnités d'intermittent du spectacle. C'est vraiment un tiers, un tiers, un tiers. Mais un de ces tiers va disparaître si je ne perçois plus de droits d'auteur, au motif que la télévision ne produit plus les longs métrages que je faisais auparavant avec elle.

Il est très difficile aujourd'hui, pour un jeune réalisateur de documentaire, d'acquiescer et de conserver le statut d'intermittent du spectacle, à cause du rythme du travail exigé.

¹⁴⁹ Voir « État des lieux du documentaire », Scam, juin 2011.

Moi, je peux le faire car j'ai de l'expérience, je tourne beaucoup. Mais c'est le fruit d'années de travail et aussi de galères, tout ça n'est pas tombé du ciel. Un trentenaire, aujourd'hui, aura plus de difficultés à accéder durablement à ce statut d'intermittent.

Il faut tout repenser. Les jeunes réalisateurs devraient, je crois, redéfinir complètement le métier. Ils ne peuvent absolument pas travailler dans la continuité des gens des générations précédentes.

Est-ce que les nouveaux supports, notamment le Web, vous paraissent quelque chose d'intéressant, comme nouvel outil de diffusion, de création, on parle de « webdoc » ?

F. C. : Je suis très optimiste sur les nouveaux supports qui apparaissent. On est dans une période fascinante, avec de nouvelles libertés, de nouveaux espaces de création, dont certains viendront probablement du côté du webdocumentaire. C'est formidable parce que ceux qui travaillent dans cette voie ne savent pas encore à qui ils vont s'adresser, ils doivent susciter un nouveau spectateur pour leur nouvel outil. Ils peuvent donc inventer des modes de travail très innovants. Le poids de la machine, qui écrase les gens de télévision, n'a pas de prise sur eux.

Pour l'instant, le webdoc ne me paraît pas encore complètement convaincant, parce qu'on est encore davantage sur l'outil que sur le contenu. Mais j'ai tout à fait confiance, chaque génération a finalement inventé les contenus adaptés aux nouvelles inventions.

À l'inverse des générations qui les ont précédées, les jeunes générations se détournent de la télévision. Ce n'est plus un outil qui les intéresse. Je crois que la télévision "à l'ancienne" ne reviendra pas. Par contre, si elle se rapproche des autres supports qui sont en train d'émerger – téléphone portable, Iphone, tablette, etc. –, cela peut déboucher sur un objet qui va s'unifier, avec des contenus probablement très intéressants, mais avec d'autres paramètres : il y aura davantage d'échanges avec le spectateur.

Vous consacrez une partie de votre temps à des activités liées à la défense et la diffusion du cinéma documentaire, à des actions de formation... Que représentent ces activités par rapport à la conception de votre métier, à ce que vous souhaitez transmettre ?

F. C. : Faire des films est une activité qui peut être assez solitaire. On est seul maître à bord, il faut croire à son enthousiasme, à son égo, l'autisme menace tôt ou tard. J'essaie de compenser cela par une grande insertion dans le milieu, pour partager avec les autres, découvrir ce qu'ils sont, ce qu'ils font. Je fais partie d'un certain nombre d'associations - par exemple Addoc, l'Association des documentaristes, dont j'ai été président. Je m'inscris dans ce milieu très maillé, où il y a beaucoup de liens, de réseaux qui veulent assurer la promotion du documentaire. Je le fais aussi en participant à des commissions qui donnent des aides, notamment en régions. En France, le milieu du documentaire est assez performant. Tout le monde s'affaire, communique, échange. C'est très vivant.

Par ailleurs, j'interviens ponctuellement dans des actions de formation pour toutes sortes d'organismes, en régions ou à Paris, en formation continue ou dans des écoles - par exemple l'Ecole Louis Lumière, ou l'Atelier documentaire de la Femis. Mais je ne donne

pas des cours. Ce n'est pas de l'enseignement comme j'en ai fait avec la philosophie. D'ailleurs, je ne crois pas du tout à la transmission conceptuelle du cinéma. Je parle plutôt de ce que je fais, je montre des films, je commente. Je ne dis pas ce qu'il faut faire, mais plutôt : c'est vous qui avez la solution, laissez-vous aller. Et si vous vous intéressez à mon cas, sachez que je n'ai jamais été formé, j'ai tout improvisé, j'ai appris en le faisant. On peut très bien avancer comme ça. C'est cette expérience de liberté et d'initiative que j'essaie de transmettre à mes auditeurs.

Propos recueillis par Isabelle Didier et Philippe Raynaud, Ina, septembre 2013

Le documentaire de création est-il soluble dans le marché ?

Par Frédéric Goldbronn, réalisateur



Diplômé de l'Ehess (École des hautes études en sciences sociales) et de l'Intd (l'Institut national des techniques de la documentation), Frédéric Goldbronn a été documentaliste audiovisuel avant de suivre la formation des Ateliers Varan et de réaliser des films documentaires : « Georges Courtois, visages d'un réfractaire » (1996, 56') ; « Diego » (1999, 40') ; « La Maternité d'Elne » (2002, 56') ; « L'an prochain, la révolution » (2010, 71'), « Visages d'une absente » (2013, 95'). Coprésident d'Addoc (Association des cinéastes documentaristes) en 1999 et 2000, il contribue à la revue « Images documentaires » ainsi qu'à la collection « Cinéma documentaire » aux éditions L'Harmattan. Il est également formateur pour l'association Images en bibliothèques, pour laquelle il a participé à la conception de l'exposition « Regards documentaires » (coéditée par la BPI). Il est directeur du centre de ressources Vidéadoc ¹⁵⁰ depuis 2000

Depuis les années 1990, le documentaire n'a jamais été aussi exposé sur les chaînes de télévision, mais à quel prix ? Dérive des aides apportées à des émissions qui n'ont que de lointains rapports avec la création, logique industrielle des chaînes en quête d'Audimat..., les réalisateurs et producteurs attachés au cinéma d'auteur ont quelques raisons de critiquer ce formatage d'un genre qui représente un enjeu politique et esthétique majeur pour notre société. Dès lors, comment continuer à produire des œuvres singulières et comment les diffuser hors télévision ? Frédéric Goldbronn, réalisateur, fin connaisseur du paysage audiovisuel et militant d'un documentaire exigeant, trace la problématique de la quête de circuits permettant de produire et diffuser ce type d'œuvre : salles, médiathèque, festivals, chaînes locales... Tout en soulignant la faiblesse de ces nouveaux circuits de diffusion face à ce qu'il considère comme une régression du cinéma d'auteur.

¹⁵⁰ [Vidéadoc](#) est un centre de ressources installé à Paris et ouvert au public. Vidéadoc publie deux guides : le « Guide des formations aux métiers du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia » et le « Guide des aides à la création cinématographique, audiovisuelle et multimédia ». Dans le domaine de la formation, le centre propose des conseils sur l'orientation professionnelle et le choix d'une filière de formation. Dans le domaine du documentaire de création, il propose une collection de dossiers de films ayant obtenu une aide à l'écriture ainsi que des conseils sur l'écriture des projets, assurés par une scénariste. Ce service prend la forme de deux à trois entretiens séparés par des temps de réécriture. Selon Jean-Louis Comolli, cette « structure d'accueil et d'écoute fait un travail remarquable et extrêmement utile ».

« Un film dans la tradition documentaire on m'a dit, mais je ne connais pas le sens exact de ce mot » (Jean Luc Godard, « Éloge de l'amour », 2001).

« La question est de savoir, dit Alice, si vous pouvez faire que les mêmes mots signifient tant de choses différentes ? - La question est de savoir, dit Humpty Dumpty, qui est le maître, c'est tout. » (Lewis Carroll, « De l'autre côté du miroir », 1871).

En 1992, quelques dizaines de réalisateurs de documentaires, pour certains membres de la Société des réalisateurs de films (SRF), fondaient leur propre organisation, l'Association des cinéastes documentaristes (Addoc). La création d'une organisation spécifique des documentaristes répondait à un double objectif : revendiquer le documentaire comme faisant partie intégrante du cinéma, de son histoire et de son actualité ; affirmer la singularité de la démarche documentaire par rapport à la fiction et les questions pratiques, esthétiques et politiques qui lui sont liées.

Beaucoup de fondateurs d'Addoc faisaient alors leurs films avec la Sept-Arte, qui avait développé depuis sa création en 1992 sous l'impulsion de Thierry Garrel une politique exigeante et novatrice en faveur du documentaire de création. Le documentaire était alors pratiquement absent des salles de cinéma et, en soutenant le paradoxe d'un cinéma documentaire à la télévision, ces auteurs défendaient l'idée que le cinéma ne peut être défini ni par son lieu privilégié de diffusion, la salle, ni par son support historique, la pellicule, mais relève avant tout d'un langage et d'une écriture. Défendre l'idée de création documentaire était une manière d'affirmer que tout film, qu'il soit de fiction ou documentaire, est une recreation du monde au travers du regard d'un auteur sur un sujet, un objet singulier donc, à l'inverse du formatage imposé par l'industrie des programmes que dénonçait en 1994 le manifeste d'Addoc: « cette logique industrielle escamote la question de qui parle, qui regarde, qui écoute. Là où n'est plus à l'œuvre l'engagement d'un auteur, le spectateur n'est plus considéré comme personne et comme citoyen ».

Vingt ans plus tard, où en est cette exigence ? Le documentaire a conquis une place à part entière dans les écoles de cinéma et a trouvé son public, comme en témoignent les multiples lieux de diffusion qui lui sont ouverts. Sur le plan de la technique, la banalisation de la vidéo numérique a entraîné une démocratisation sans précédent de l'accès aux outils de tournage et de montage, permettant à de nombreux cinéastes en herbe de concrétiser leur rêve. Mais en même temps qu'il est de plus en plus facile de faire des films, il est de plus en plus difficile d'en vivre.

Logique industrielle et produit idéal de la télévision

Selon les responsables des chaînes, le documentaire afficherait une santé exceptionnelle, dont témoigneraient les 2 921 heures – un record historique – aidées par le Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (Cosip) du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) en 2012 ¹⁵¹. Il apparaît cependant à la lecture de la liste des programmes aidés par le Cosip qu'un grand nombre de productions de flux bénéficient

¹⁵¹ « [Le marché du documentaire en 2012](#) », CNC, 2013.

d'aides automatiques, en contradiction manifeste avec les conditions d'attribution du Compte, qui ne concernent, pour le genre documentaire, que le « documentaire de création ». On trouve ainsi dans la production récente aidée par le Cosip des magazines comme « C'est pas sorcier » (France 3) ou « Faites entrer l'accusé » (France 2) mais aussi quantité d'émissions de télé-réalité telles que « Confessions intimes » (TF1), « Je ne m'accepte pas comme je suis », « Elles aiment les hommes plus jeunes et elles assument », « Face aux kilos, à chacun sa méthode... », « Je suis sûr d'être une star », « Ma chienne m'aime plus que toi ! » ou encore « Touche pas à mon CRS »¹⁵² !

• La dérive du Compte de soutien

Cette dérive du Compte de soutien, créé à l'origine pour favoriser la constitution de programmes audiovisuels de qualité, en redistribuant une partie des ressources des diffuseurs au profit des producteurs, n'est pas nouvelle. On se souvient que le CNC avait été condamné par le tribunal administratif en mars 2004, à la demande des sociétés d'auteur et de plusieurs organisations de producteurs, dans l'affaire « Popstars », une émission de télé-réalité qui bénéficiait depuis trois ans d'un soutien au titre du « documentaire de création ». Cette dérive est un effet pervers du mécanisme du soutien automatique, qui attribue les aides selon des critères purement financiers. Une réforme du Compte de soutien est en cours d'élaboration et devrait voir le jour au début 2014, appelée par les professionnels (Addoc et la Scam/Société civile des auteurs multimedia proposent ainsi un système de bonus prenant en compte différents indicateurs qualitatifs tels que le temps de montage, la présence d'un ingénieur du son et d'un chef opérateur, ou encore l'attribution d'aides à l'écriture¹⁵³).

Mais, même si cette réforme parvient à endiguer les aberrations les plus criantes du financement public de l'industrie audiovisuelle, elle a peu de chances d'en inverser la logique hégémonique et ses effets destructeurs sur la création. On connaît la formule attribuée à Serge Daney : « La télévision ne vend pas des programmes à des publics, mais des publics à des publicitaires ». Pour tenter d'inverser cette logique, les États généraux de la création audiovisuelle, qui rassemblaient en mars 2000 l'ensemble des acteurs de la création audiovisuelle, avaient demandé « la suppression du financement publicitaire sur les chaînes du service public, avec pour contrepartie l'accroissement de ses moyens par la création de nouvelles ressources publiques »¹⁵⁴. Adoptée sous le gouvernement de Nicolas Sarkozy, cette suppression n'a pas été compensée par de nouveaux financements et n'a eu pour effet que d'appauvrir la télévision publique en augmentant la manne publicitaire des chaînes privées.

Cette logique n'a non seulement pas été infléchie par la suppression de la publicité mais elle a été encore amplifiée par la concurrence nouvelle des chaînes de la TNT, lesquelles

¹⁵² « Fonds de soutien aux documentaires, une réforme nécessaire ! », communiqué d'Addoc, 3 mai 2013.

¹⁵³ « Le Cosip documentaire doit soutenir... le documentaire », communiqué de la Scam, 28 juin 2012.

¹⁵⁴ « Résolution finale des États généraux de la création audiovisuelle », 20 mars 2000.

ne contribuent que très faiblement au financement de programmes originaux en raison de leur statut de nouveaux entrants. Les chaînes publiques ont vu leur audience s'effriter, ce qui les a conduit, comme le notent les auteurs d'un rapport sur le documentaire réalisé en 2012 à la demande du ministère de la Culture, à « développer des politiques de “marques fortes” [...] qui conduisent paradoxalement à un fléchissement de la diversité des œuvres et de la singularité des écritures »¹⁵⁵.

• La logique de formatage des chaînes

La nature même de cette logique industrielle exclut l'idée de création documentaire. Quand ils ne sont pas relégués à des heures réservées aux insomniaques (96 % des documentaires sur TF1 et 74 % sur France 2 sont diffusés entre minuit et 6 heures¹⁵⁶), les documentaires sont soumis aux mêmes contraintes d'Audimat, mesuré à la minute par les départements d'études, qu'un vulgaire talk-show. Les responsables d'unités documentaires de France Télévisions intériorisent cette contrainte et la répercutent aux producteurs, qui l'anticipent à leur tour en renonçant à présenter des projets singuliers. Une censure non écrite définit ainsi les sujets « difficiles » qui deviennent d'autant plus brûlants à l'approche des heures de grande écoute. Ces sujets touchent à l'ensemble des questions de société : les pauvres sont à proscrire car ils sont « anxigènes » et « plombent » les audiences ; les riches et les puissants, parce qu'ils sont trop enclins à saisir les tribunaux pour défendre leur « droit à l'image », les vieux sont « déprimants », comme l'Afrique ou le Sida ; l'économie et la politique sont trop abstraits. Les langues étrangères elles-mêmes sont un facteur défavorable, car le sous-titrage et la « voice over » incitent le spectateur à zapper.

Plus profondément, cette logique de formatage structure les écritures et balaie toute réflexion éthique sur la nature du geste documentaire au profit de l'effet de spectacle : destruction de la durée par la multiplication des plans courts et des « jump cuts » (saut d'image)¹⁵⁷, plaçant le spectateur en situation de zapping permanent à l'intérieur d'un programme pour qu'il ne zappe pas sur un autre ; prise en mains du spectateur par une voix off surplombante lui expliquant ce qu'il doit voir et l'empêchant ainsi de trouver sa propre place ; dénaturation des images d'archive par la colorisation, le recadrage et la sonorisation¹⁵⁸.

Les recettes marketing développées par les chaînes privées sont adoptées par la télévision publique, où elles sont d'ailleurs souvent appliquées par des transfuges du privé, au nom d'une « écriture innovante » : « cette porosité relative avec les autres genres n'est pas

¹⁵⁵ « [Le documentaire dans tous ses états. Pour une nouvelle vie du documentaire de création](#) », Serge Gordey, Catherine Lamour, Jacques Perrin, Carlos Pinski, Paris, Ministère de la Culture, mars 2012.

¹⁵⁶ « Palmarès documentaire des diffuseurs » publié par la Scam à l'occasion du Sunny Side of the Doc 2013.

¹⁵⁷ voir notamment Jean-Louis Comolli, « Cinéma contre spectacle », Paris, Verdier 2009.

¹⁵⁸ Voir Sylvie Lindeperg, « La Voie des images », Paris, Verdier 2013.

une faiblesse ni un danger, mais une force et un espoir. »¹⁵⁹ proclame ainsi le « Manifeste pour le documentaire » présenté par France Télévisions lors du Fipa 2012. Le monde que fabrique la télévision est sa propre fin. Il ne questionne pas ses représentations et le cinéma du réel doit renoncer à y parler son propre langage pour adopter (les moyens du cinéma en moins) les codes narratifs de la fiction la plus commerciale, hybridation célébrée par les marchés spécialisés sous le nom de « docu-fiction ».

Cette « politique de l'oxymore »¹⁶⁰ qui dissout les catégories du vrai et du faux, brouille le sens des mots et paralyse la pensée, se traduit par la multiplication de séries dites « documentaires » revendiquant le « reportage-fiction » et la « script-reality », qui remettent en scène des faits divers, réinterprétés par des acteurs, interviews compris, avec deux jours de tournage en moyenne par épisode de 26 minutes (« Le jour où tout a basculé », sur France 2), des « documentaires magazines », dits de « proximité », relevant de la « télé-réalité » (« Mes vacances au club », sur France 3), des « docu-réalité » où les protagonistes se retrouvent nus dans une forêt de la Drôme avec pour mission d'atteindre la Corse (« Nus et culottés » sur France 5) ou encore des feuilletons documentaires « incarnés » par une journaliste non-voyante qui explore le monde, accompagnée de son chien fidèle, tout au long de 40 épisodes de 26 minutes (« Dans tes yeux » sur Arte).

Le « documentaire » tend ainsi à se rapprocher du produit idéal de la télévision : il bannit la complexité au profit d'une émotion sans réflexion ; il est omnibus, valable pour des publics de tous milieux et de tous pays, objectif que les têtes chercheuses de l'Audimat ont résumé par un de ces acronymes dont leur novlangue est friande : LOP, « Less Objectionable Programm »¹⁶¹.

Le cinéma d'auteur en quête de nouveaux circuits de distribution

Le documentaire de création, qu'il est si difficile de définir puisque par définition la création se constitue dans la transgression des normes, est dans son esprit même la négation de ce « docutainment ». Regard singulier sur la vie et sur le monde, il interroge, par le sujet qu'il aborde, mais aussi et plus profondément par son écriture même, les représentations du réel. La parole « vraie » (au sens d'une vérité des personnes) qui émerge de ce travail d'élaboration est à l'exact opposé de ces « interviews de télévision qui extorquent aux interviewés des propos directement issus des propos que la télévision tient à leur sujet »¹⁶². La vie qui s'y déploie est tout aussi éloignée de ces « tranches de vie » propres à assouvir l'appétit d'exotisme social, qui nous offrent une caricature de cinéma direct, en réalité totalement pré-construite, dans laquelle les personnes filmées n'ont aucune chance de devenir autre chose que ce qu'on attend d'elles. Là où la

¹⁵⁹ « [Manifeste pour le documentaire. Le documentaire n'est pas un sujet mais une expérience](#) », France Télévisions, janvier 2012.

¹⁶⁰ Bertrand Méheust, « La Politique de l'oxymore », Paris, La Découverte, 2009.

¹⁶¹ Hélène Risser, « L'Audimat à mort », Paris, Seuil, 2004.

¹⁶² Pierre Bourdieu, sous la direction de, « La Misère du monde », Paris, Seuil, 1993.

télévision s'épanche sur des victimes, le documentaire de création rend compte de la dignité d'être un homme. Plus préoccupé de chercher les raisons des personnes filmées que de leur donner raison, le documentaire de création est ouvert, polysémique, il déplace le regard de celui qui les reçoit. Parce qu'il est un regard singulier, il peut rencontrer un spectateur singulier et non s'adresser à un public abstrait et c'est justement en créant cette place pour l'autre qu'il peut revendiquer son statut de « documentaire de création ». Aventure pour son auteur, pour les personnes filmées comme pour celui qui le regarde, le documentaire de création est le contraire d'un programme sans risques.

Il est certes encore possible de trouver ici ou là des programmes documentaires déployant ces enjeux à la télévision, mais force est de constater qu'ils sont l'exception et que la politique de création impulsée par Arte il y a 20 ans est un lointain souvenir. Hormis le Fipa (Festival international des programmes audiovisuels) à Biarritz, les diffuseurs ont depuis longtemps déserté les grands festivals de documentaires qui essaient de mettre en exergue le cinéma d'auteur – États généraux du film documentaire à Lussas, Cinéma du Réel à Paris, FID (Festival international de cinéma) à Marseille, Traces de vie à Clermont-Ferrand... –, et la quasi-totalité des films qui y sont sélectionnés sont désormais produits hors des grandes chaînes de télévision, parfois en autoproduction ou avec les filières cinéma du CNC (aide au court métrage ou avance sur recettes pour les longs métrages), ou encore avec des chaînes locales.

• La paupérisation de la création documentaire

Les chaînes locales éligibles au Cosip, qui se sont multipliées dans les années 1990, ont ouvert un nouvel espace à ces films. Contrairement à une idée commune, il ne s'agit pas seulement de premiers films, même si ces chaînes offrent aux jeunes auteurs des possibilités de faire leurs preuves qu'ils n'ont pas sur les canaux hertziens. On y retrouve des auteurs qui faisaient naguère leurs films avec les chaînes nationales et un grand nombre de projets ayant bénéficié d'une aide à l'écriture du CNC ¹⁶³ ou de la bourse « Brouillon d'un rêve » de la Scam voient le jour dans cette économie.

Les chaînes locales ne représentent pas cependant une alternative satisfaisante aux diffuseurs traditionnels, faute de véritables budgets de production. Si certaines d'entre elles apportent aujourd'hui des financements modestes (autour de 9 000 euros par heure, soit le seuil minimum d'investissement en numéraire de la part des diffuseurs permettant aux projets d'accéder à l'aide l'automatique du Cosip), la plupart d'entre elles ne proposent qu'un apport en « industrie », censé justifier les 25% d'investissement obligatoire du diffuseur pour qu'un projet soit éligible. Mais cet apport est le plus souvent fictif car il est peu utilisable pour la production documentaire (caméras disponibles sur des périodes restreintes, défraiements dus aux déplacements équivalents aux économies réalisées sur la location d'un banc de montage, etc). Faute de budget suffisant, les temps de tournage et de montage de ces films sont réduits au détriment des conditions de travail de l'équipe et parfois des films eux-mêmes, lorsqu'ils auraient nécessité des moyens plus

¹⁶³ Sur 35 projets aidés à l'écriture et au développement par le CNC entre 2005 et 2007 et diffusés à la télévision, 17 ont été produits avec des chaînes locales (« Bilan du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle », op. cit.)

conséquents. Il s'agit donc de films sous-financés, essentiellement produits avec le Cosip, et dans le meilleur des cas avec des compléments d'aide de la Procirep (Société des producteurs de cinéma et de télévision) et d'une région, soit des budgets réels de 30 000 euros à 60 000 euros, c'est à dire le quart ou le tiers du budget « normal » d'un documentaire de 52 minutes fait avec une grande chaîne.

Si la contrepartie positive de cette pauvreté, qui n'est pas négligeable dans ce contexte, est leur grande liberté, tant en termes de durée que de sujet et d'écriture, il ne faut donc pas idéaliser cet espace, mais plutôt y lire en creux la paupérisation de la création documentaire.

Signe de cette crise, les producteurs indépendants, force structurante de l'économie artisanale du documentaire de création, n'hésitent plus à témoigner dans la grande presse des difficultés qu'ils rencontrent avec leurs interlocuteurs à la télévision ¹⁶⁴, rejoignant le constat dressé en franc-tireur par l'un d'eux, qui dénonçait dès 2006 « la mort programmée du film documentaire » à la télévision. Sous le titre « Documentaire, le royaume de l'uniforme », publié à l'occasion de l'édition 2013 du Sunny Side of the Doc, Le Monde a ainsi recueilli les plaintes de plusieurs d'entre eux : « le plaisir de produire du documentaire à la télévision a chuté » dit l'un (Bruno Nahon), une autre a « l'impression d'être une agricultrice bio face à Carrefour » (Marie Gutmann), tandis que pour une troisième, « si le documentaire à la télé était une fenêtre sur le monde, il est désormais un œillette sur l'ordre établi » (Nora Philippe)¹⁶⁵.

Privés de leur liberté artistique et transformés en simples producteurs exécutifs ou contraints à d'impossibles quadratures du cercle par la baisse des financements, les producteurs indépendants, dont Thierry Garrel disait qu'ils étaient, « par leur défense de la création, porteurs de valeurs culturelles d'intérêt général, d'une ambition de service public qu'ils incarnent parfois face à leurs interlocuteurs institutionnels défaillants »¹⁶⁶, sont directement menacés par la concurrence des agences de news, qui garantissent aux diffuseurs réactivité et efficacité en privant le documentaire de l'une de ses armes essentielles, le temps. Certains ont même renoncé à produire pour le petit écran pour se consacrer au long métrage documentaire en salles.

• Le documentaire en salles, un succès relatif

La multiplication des documentaires en salles au cours de la décennie et le succès de certains d'entre eux auprès du public ¹⁶⁷ donnent à penser que le cinéma documentaire aurait trouvé sa destination naturelle sur le grand écran, aux côtés de la fiction, mais là encore l'examen des chiffres donne accès à une réalité plus complexe.

¹⁶⁴ Frank Eskenazi, « La mort programmée du film documentaire », Paris, Libération, 22 août 2006.

¹⁶⁵ « Documentaire, le royaume de l'uniforme », Paris, Le Monde, 16 juin 2013.

¹⁶⁶ Propos cités in « [Le documentaire : témoignages de producteurs](#) », site de Frédéric Gimello-Mesplond, maître de conférences à l'université de Metz Sciences Po.

¹⁶⁷ On se souvient des 2,3 millions d'entrées de « Fahrenheit 9/11 » de Michael Moore (Palme d'or 2004), ou des 1 800 000 entrées de « Etre et avoir » de Nicolas Philibert.

On comptait 13 documentaires en salles en 1996. Ils sont 92 en 2012 et représentent désormais 15 % des sorties tous genres confondus. Leur progression a été de 9,1% en moyenne par an depuis 10 ans. Mais que deviennent ces films ? En 2012, 14 seulement ont fait plus de 20 000 entrées, seuil à partir duquel les distributeurs du cinéma indépendant considèrent qu'un film « commence à exister en salles »¹⁶⁸. Deux d'entre eux (dont l'un, « Félines », produit par Disney, a peu de rapport avec une démarche d'auteur), ont fait plus de 100 000 entrées, cap à partir duquel les distributeurs estiment qu'on peut parler de « succès en salles »¹⁶⁹ pour ce type de films. À l'inverse, 78 documentaires ont fait moins de 20 000 entrées, dont 72 moins de 10 000 et 35 moins de 2 000¹⁷⁰.

Du point de vue de l'exploitation, un documentaire sur six a donc une vie réelle en salles, ce qui n'est pas totalement négligeable mais n'autorise pas à parler « d'engouement des spectateurs » pour le genre comme la presse a pu le faire imprudemment après le succès spectaculaire de quelques films¹⁷¹. Dans le contexte de grande tension auquel est soumis le cinéma d'auteur (nombre croissant de films en salles, érosion de la fréquentation, rotation accrue des films à l'affiche, multiplication des films à petit budget, hausse des frais de promotion...), beaucoup de distributeurs considèrent que « la grosse majorité des documentaires en salles n'a pas trouvé son public »¹⁷² et qu'il y a désormais trop de documentaires en salles.

Il est donc de plus en plus difficile aujourd'hui pour les producteurs de ces films de trouver un distributeur. Certains sortent directement en DVD et beaucoup de ceux qui parviennent en salles sont distribués par le producteur, dont ce n'est pas le métier, sur un nombre de copies très réduit (en 2012, 63 documentaires sont sortis sur moins de 10 salles, contre 134 en moyenne pour les films tous genres confondus) et avec des budgets promotionnels très limités ou inexistantes (47,8 % n'ont fait l'objet d'aucune publicité lors de leur sortie en 2012). Mal financés, mal exposés, mal vus, ces films ont peu de chance d'être remarqués par la critique qui se déplace rarement pour eux, les privant ainsi d'emblée d'un éventuel succès d'estime, à défaut de succès public.

Du point de vue des auteurs et des producteurs, c'est-à-dire du point de vue du film, ces stratégies de distribution « sauvage » ont cependant leur cohérence : ils estiment que leur film a certes un public limité mais réel, et ils se donnent les moyens de l'atteindre, non par une sortie nationale sur des horaires permanents, mais en ciblant quelques salles du réseau des cinémas de recherche¹⁷³ avec des horaires choisis, en accompagnant le film

¹⁶⁸ Entretien avec Grégory Gajos (Ad Vitam), in Frédéric Goldbronn, « Questions sur le documentaire en salles », revue Images documentaires, n° 57/58, 2ème et 3ème trimestre 2006.

¹⁶⁹ Entretien avec Grégory Gajos, op. cit.

¹⁷⁰ Chiffres communiqués par la Direction des études, des statistiques et de la prospective du CNC.

¹⁷¹ « Le documentaire gagne les salles », Paris, Le Monde, 3 janvier 2006.

¹⁷² Entretien avec Grégory Gajos, op. cit.

¹⁷³ Ces salles, qui représentent environ 10% des cinémas en France, sont notamment regroupés au sein du GNCR (Groupement National des Cinémas de Recherche).

par des rencontres avec les spectateurs et en pariant sur la longue durée d'exposition du film - parfois de plusieurs mois, et le bouche à oreille qu'il suscitera parmi ses spectateurs. L'objectif n'étant plus d'amortir des frais élevés de distribution, un score modeste en termes de billetterie peut être considéré du point de vue de cette économie de niche comme un relatif succès puisque le film aura trouvé « son » public.

Si le documentaire en salles est aujourd'hui une réalité, celle-ci ne repose pas sur une économie de marché même encadrée, mais sur le désir d'un auteur, accompagné par une poignée de producteurs, de distributeurs et d'exploitants, dont l'inventivité et l'énergie, conjuguées à un ensemble d'aides publiques, sont les seules armes.

Parmi ces aides, l'Avance sur recettes du CNC joue un rôle essentiel. Selon le producteur Serge Lalou (Les Films d'ici), « l'Avance sur recettes devient le lieu principal en France de la reconnaissance du cinéma documentaire et sans elle, il est très difficile de faire exister un long métrage documentaire en salles, sauf possibilité de financement étranger lié à la nationalité du réalisateur »¹⁷⁴. Chaque année, l'Avance avant réalisation finance une dizaine de documentaires, pour un montant moyen de 168 000 euros. Mais il faut noter que cette aide, très sélective, implique un travail d'écriture et de développement beaucoup plus conséquent que l'aide du Fonds d'innovation audiovisuelle du CNC ou la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam puisque le projet sera mis en compétition avec des scénarios de fiction, et ce le plus souvent sans accompagnement financier pour l'auteur. En tout état de cause, le montant de l'Avance pour le documentaire est comparable à ce qu'obtenait un long métrage documentaire télévisé pour Arte dans les années 1990 et sauf succès en salles et/ou achat par une chaîne, le pourcentage perçu sur les entrées en salles ne compensera pas l'absence de droits sur la diffusion télévisée, dont l'auteur de programmes audiovisuels tire une part conséquente de revenus.

Quelques documentaires bénéficient également d'une Avance sur recettes après réalisation (cinq en 2012, pour un montant moyen de 56 000 euros). Cette aide peut venir ainsi récompenser des films montés sans financement mais elle n'est pas accessible aux films ayant bénéficié du Cosip, comme l'ensemble des aides cinéma. Ainsi, un producteur qui aurait produit un film de 90 minutes avec une chaîne locale, en espérant pouvoir sortir ensuite le film en salles, devra pour la solliciter rembourser au préalable le Cosip, au risque en cas d'échec de se priver du peu de financement qu'il aura déjà obtenu.

Grâce aux aides du CNC mais aussi des collectivités territoriales, les documentaires parviennent à réunir des financements modestes : le devis moyen des 37 films documentaires d'initiative française agréés en 2012 était de 0,71 million d'euros, 22 films ayant un devis inférieur à 0,5 million d'euros et 9 un devis inférieur à 0,2 million d'euros. Menacés par la réglementation européenne qui limite à 60 % le financement public des films à petit budget (moins de 1,25 million d'euros), ces films le sont aussi par la nouvelle Convention collective du cinéma qui devrait imposer la même grille de rémunération pour tous les films. Aussi légitime que puisse être cette convention du point de vue des techniciens, dont les conditions de travail n'ont fait que se dégrader au cours des dernières décennies, comment garantir ces rémunérations pour les films les plus fragiles au

¹⁷⁴ Entretien avec Serge Lalou, in « Questions sur le documentaire en salles », op. cit.

plan financier sans sacrifier la durée du tournage et du montage, au risque de produire un film qui restera inabouti ?

Sur le plan artistique, les documentaristes qui espèrent trouver au cinéma une légitimation de leur statut d'auteur se heurtent à un autre paradoxe : le documentaire en salles reste lié à son sujet, plus qu'à son écriture. Un documentaire qui ne s'appuie pas sur un « sujet porteur », même si son écriture est forte, et surtout si son auteur est peu connu, a peu de chance de rencontrer un succès public. La « tyrannie du sujet », souvent dénoncée comme l'apanage de la télévision, répond aussi aux attentes de la consommation culturelle des spectateurs de cinéma qui peuvent appeler un autre genre de formatage, comme en témoignent certains documentaires, américains en particulier, qui utilisent le cinéma du réel pour authentifier un « storytelling » bien pensé plutôt que pour déplacer le regard ordinaire du public.

En 1993, Addoc avait organisé un débat sur la question du « sujet » qui avait inspiré à Jean-Louis Comolli cette formule provocatrice : « je résumerais la question du sujet en un mot : comment s'en débarrasser ? »¹⁷⁵. On peut se demander si la prééminence du sujet dans le documentaire en salles n'indique pas aujourd'hui un retournement du paradoxe, qui consisterait à faire de la télévision au cinéma. À tout prendre, la massification du spectateur de télévision, avec la part d'aléatoire de son mode de consommation, permettait peut-être de s'adresser à un public moins captif que celui des salles obscures.

• L'importance cruciale de la diffusion non commerciale

Dans ce contexte, la diffusion non commerciale prend une importance cruciale et en particulier le réseau des médiathèques, dont beaucoup sont aujourd'hui équipées d'auditoriums offrant des conditions de projection relativement correctes. Ces médiathèques réparties sur tout le territoire, dans les centres urbains comme dans les zones rurales abandonnées par les exploitants, programment régulièrement des films documentaires.

Ce travail de valorisation culmine chaque année en novembre avec le Mois du film documentaire, qui rassemble, outre les médiathèques (604 en 2012), des salles de cinéma, des associations, des structures culturelles ou sociales (prisons, hôpitaux...), des collectivités territoriales, des établissements scolaires ou encore des centres culturels français à l'étranger. Lancé en 1999, le Mois du film documentaire¹⁷⁶ n'a cessé de prendre de l'ampleur et 1 707 films ont été programmés lors de l'édition 2012, réunissant quelques 148 000 spectateurs. Le court et le moyen métrage documentaire, peu adaptés à l'exploitation en salles, y ont toute leur place aux côtés du long métrage et les films récents peuvent être programmés avec des œuvres du répertoire. L'originalité de cette manifestation, coordonnée par l'association Images en bibliothèques, est de laisser à chaque structure le choix de sa programmation, cette autonomie fournissant en retour une carte assez précise de l'ancrage de la culture documentaire dans les territoires.

¹⁷⁵ Catherine Bizern, sous la direction de, Documentaire, manières de faire, formes de pensée », Addoc/Yellow Now, 2002.

¹⁷⁶ Voir le site [Le Mois du film documentaire](#).

Dans les médiathèques, ces projections gratuites s'articulent avec un travail tout au long de l'année autour du prêt de films, en DVD mais aussi de plus en plus en VàD (vidéo à la demande) grâce à des offres spécifiques. Mille quatre cents médiathèques proposent ainsi des collections de films, qui atteignent couramment plusieurs milliers de titres. Tous les genres du cinéma sont représentés mais le documentaire y occupe une place essentielle, avec notamment un catalogue national de 1500 films inédits dont les droits ont été acquis par le ministère de la Culture et de la Communication ¹⁷⁷. Dotées d'un budget leur permettant de s'acquitter des droits de projection et de rémunérer (à la différence des salles) la venue des réalisateurs, les médiathèques sont en passe de devenir un troisième pôle entre le petit écran et la salle de cinéma. Par les débats qu'elles animent autour des films, elles renouent avec la pratique d'éducation populaire des ciné-clubs et permettent au public de découvrir un patrimoine documentaire vivant. Bien qu'il reste encore beaucoup à faire pour que les médiathèques se reconnaissent et soient reconnues comme de véritables lieux de diffusion du cinéma, elles apportent déjà au documentaire de création une visibilité inédite dans l'espace public.

En bataillant pour défendre et inventer de nouvelles formes de diffusion échappant aux contraintes du marché, il faut veiller cependant à ce que ces lieux alternatifs ne se transforment pas en nouveau ghetto pour les œuvres les plus fragiles, qui n'auraient plus accès à l'exploitation cinématographique, sous prétexte que désormais un réseau non marchand leur serait réservé, risque d'autant plus réel que certains secteurs de la profession plaident pour une diminution du nombre de films en salles.

Dans un contexte où les documentaires de création peuvent être vus sur un grand nombre d'écrans différents, télévision, cinéma, Internet, réseau non commercial, la question qui se pose à ceux qui font les films mais aussi à ceux qui les montrent et ceux qui les regardent, est moins celle de la diffusion des œuvres que celle de leur fabrication. On ne peut que se réjouir de la présence du documentaire en salles et, plus généralement, de la diversification des modes de circulation des œuvres, mais on doit simultanément s'inquiéter de l'appauvrissement des conditions de leur production.

Si l'on veut bien considérer que la diversité des regards documentaires est un enjeu politique et esthétique majeur pour notre société, on ne peut accepter, après les avancées de la fin des années 1980 et du début des années 1990 à la télévision publique, qu'un pan entier de cette création soit rejeté hors du champ professionnel, dans les limites de l'autoproduction et des pratiques amateurs, et cela quand bien même cette régression serait déguisée en liberté reconquise.

Frédéric Goldbronn, réalisateur, août 2013

¹⁷⁷ . Le Catalogue national de films documentaires est diffusé par la Bibliothèque publique d'information (BPI) du Centre Pompidou.

Lussas, un lieu où le réel a du talent

Entretien avec Jean-Marie Barbe, auteur-réalisateur, délégué général des États généraux du film documentaire de Lussas



Jean-Marie Barbe est à la fois auteur, réalisateur, producteur, enseignant, mais avant tout « passeur » de films documentaire d'auteur. Citoyen du monde enraciné en Ardèche, il a réalisé une quinzaine de films documentaires depuis Benleù Ben, la tradition orale en Cévennes, en 1979, jusqu'au portrait de Chris Marker, avec Arnaud Lambert, sortie prévue en 2014. Producteur, il crée Ardèche Images production dont il devient le gérant en juin 1983 qui compte plus d'une centaine de films à son catalogue. Y figurent plus de 40 auteurs-réalisateurs tels André S Labarthe, Pierre Oscar Lévy, Christopher Walker, Caroline Buffard, Joëlle Janssen, Jacques Deschamps... Il développe depuis 2006, avec l'équipe d'Africadoc et un collectif de producteurs, la collection Lumière d'Afrique (20 films documentaires de 20 jeunes documentaristes Africains par ans, à laquelle s'ajoute depuis 2012 deux autres collections Lumière de L'océan Indien et Lumière d'Eurasie). Il a également créé une collection « Lumière de notre temps », portraits d'auteurs de documentaires vivants, en partenariat avec l'Ina et Ciné+, ainsi qu'une collection « Mémoires Commune » de 300 entretiens documentaires Il a fondé de nombreuses rencontres et manifestations dont les États généraux du film documentaire de Lussas.

Lussas, le nom de ce village ardéchois fleure bon les luttes des années 1970 (Volem viure al país ...), le cinéma militant, et l'aura des États généraux du film documentaire, d'un festival qui réunit depuis sa création en 1989, une semaine durant, public et professionnels, autour des enjeux esthétiques, éthiques et économiques du film documentaire. Né et ancré à Lussas, Jean-Marie Barbe défend le documentaire d'auteur depuis plus de 40 ans : une vision politique, où le documentaire est un contrepoint vital face aux spectacles de l'information. Il a participé à l'aventure de la création dans sa ville de ce festival si particulier qu'il voit comme « une sorte d'université saisonnière de la pensée du cinéma », puis d'une école du documentaire et enfin d'une maison du documentaire. Il a accepté ici de répondre par écrit à des questions sur son histoire avec le documentaire, son regard sur les dérives de la télévision et son engagement dans la formation.

Quel a été votre parcours, ancré depuis le début jusqu'à maintenant à Lussas, d'où vous êtes originaire ?

Jean-Marie Barbe : Il serait trop long de raconter tout le parcours, mais disons que je suis né à Lussas en 1955, mes parents étaient des petits commerçants de village et, « du côté des Barbe », on est une famille de libres penseurs, socialistes depuis au moins cinq

génération. J'ai, depuis mon adolescence, une sensibilité sociale libertaire et écologique et, comme j'ai eu beaucoup de chance d'avoir vingt ans en 1975, je me suis embarqué dans de nombreuses actions anarcho-syndicalistes (Lip, Larzac, nucléaire, tiers-monde, écologie, régionalisme), dont le documentaire indépendant était à peu près le seul à en assurer la représentation. Il y avait une véritable porosité, un engouement entre les documentaristes indépendants et les mouvements sociaux et, plus précisément, les expressions culturelles et politiques minoritaires portées par la société civile. Le cinéma dans sa veine documentaire parfois caricaturalement militante était là où la société civile bougeait, dans la modernité des nouveaux combats politiques.

Quant à l'encrage ardéchois, dès le lycée j'ai choisi avec mes potes de faire du cinéma à partir de ce territoire. J'appartiens à une génération qui a théorisé et pratiqué avec beaucoup de contentement le « vivre et travailler au pays » (Volem viure al país), et j'ai toujours pensé au fond qu'être habité par une pensée, une conviction étayée, validée par les possibilités (pour l'essentiel des conditions historiques favorables) permettait de déplacer des montagnes, de réveiller des âmes dormantes et donc, d'engager dans le réel des hypothèses politiques et poétiques autour du cinéma. J'ai vraiment le sentiment aujourd'hui, alors que j'entame la dernière partie de ma vie, que j'ai fait là, pour le coup, le bon choix, et que j'ai su sentir et saisir, un peu comme à Colin Maillard, le souffle de quelque chose que je devinais sans le voir.

Comment vous est venue votre passion pour le cinéma, en particulier pour le cinéma documentaire et ce goût de réfléchir sur le rôle de ce que vous appelez « image intelligente » dans nos sociétés?

J.-M. B. : Le film documentaire d'auteur, quand il est abouti, instruit les réels et nous en instruit. Et j'aime vraiment, vraiment ça, m'instruire, moi qui ai grandi dans une maison où il n'y avait pas de livres, où l'expérience quotidienne et foisonnante de la vraie vie tenait lieu de savoir. J'ai surtout appris à connaître et à appréhender les humains et c'est l'école, le cinéma du village de l'amicale laïque (qui diffusait Crin Blanc, Josérito, L'Aiglon, etc.) puis les ciné-clubs qui ont nourri mon imaginaire. En fait, je dois beaucoup à la radio et au cinéma qui m'ont ouvert au monde. Dans le documentaire d'auteur, dans le cinéma, ce sont généralement les images qui ont une charge cognitive et poétique qui se distinguent ainsi par le sens qui les travaille. C'est cet élément d'engagement qui les séparent du flot des images qui sont là pour occuper l'espace, rassurer sur la continuité du monde et alimenter le flux ou la com' mercantile...

Quelles sont la ou les conceptions du documentaire que vous avez défendues tout au long des ces années ?

J.-M. B. : Au début j'étais attiré par la condition de genre minoritaire qu'avait le documentaire. Il filmait ce à quoi j'aspirais, et c'était un cinéma qui était à notre portée ! Il fallait apprendre et se procurer les outils, après tout était possible et c'est ce que nous avons fait à quelques-uns ici !

On peut aujourd'hui entrevoir les chocs telluriques qu'ont été ces moments de découverte : voir et entendre Woodstock à 18 ans en 1973 ! Après cela on ne peut que désirer le monde, mais il y a eu aussi « Le Chagrin et la Pitié » (Marcel Ophuls, 1971), « Kashima

Paradise » (Yann Le Masson et Bénie Deswarte, 1973), « La Guerre de pacification en Amazonie » (Yves Billon, 1973), « Kes » (Ken Loach, 1969), « Regarde, elle a les yeux grands ouverts » (Yann Le Masson, 1980), « La Maman et la Putain » (Jean Eustache, 1973), etc.

Très vite, j'ai compris que le cinéma faisait grandir, m'élevait ! Et au milieu des années 1980, avec la création de La Bande à Lumière¹⁷⁸ puis la mise en place des États généraux du film documentaire, j'ai compris que c'était une pensée politique de défendre la démarche d'un cinéma d'auteur documentaire. C'est en côtoyant des auteurs, des producteurs indépendants, des intellectuels qui interrogeaient le champ des images que s'est peu à peu dessinée une sorte d'évidence : le documentaire d'auteur est le contrepoint indispensable et vital face aux spectacles de l'information et il fallait être généreusement et professionnellement « à fond ! » dans la mise en place de son développement.

Rapidement, j'ai envie de rappeler là deux ou trois évidences : le documentaire d'auteur est fondé sur un autre rapport au temps et il part de fragments du réel pour immanquablement nous y renvoyer, c'est le cinéma qui ne « déréalise » pas le monde ! Cela reste à exposer plus finement mais il me semble qu'en ce sens, sa fonction me paraît extrêmement importante pour les décennies à venir, où les réels virtuels et la spectacularisation dominante ne nous font pas travailler les expériences du vivant. Avec le documentaire, on est dans le champ d'un art à très grande palette. C'est vrai qu'il m'arrive de m'en lasser quand les films se contentent du bon dispositif ou de la bonne place faite au spectateur. Ainsi, ces documentaires « faits de société » où le réalisateur et sa caméra s'immergent dans une vie différente et se contentent d'être là. Je suis rarement sensible au spectacle du réel sous prétexte que ça existe vraiment et que l'on a réussi à le pénétrer. J'ai vraiment besoin du sens du regard de celui qui me donne accès à des réels inconnus ou singuliers. D'ailleurs, un bon film documente tout autant celui qui fait le film que ce qui est filmé. L'effet miroir ou plutôt la dimension autobiographique de toute œuvre d'art, c'est essentiel, non ?

Je mène actuellement, avec mes six collègues réalisateurs du village de Lussas, un travail d'entretiens documentaires où nous filmons les récits de vie de tous les habitants qui ont vécu au moins 15 ans à Lussas et qui sont nés avant le 1er janvier 1956. Cela représente environs 300 entretiens qui varient de trois quarts d'heure pour le moins proluxe à sept heures pour les plus bavards. Chacun ou chacune raconte, du plus lointain souvenir de son enfance jusqu'à aujourd'hui, la légende de sa vie par lui-même. Il y a bien sûr dans ce projet, dans cette fresque documentaire, une volonté radicale de démocratie. Il n'y a pas de vie qui ne vaille pas la peine d'être transmise et, quels que soit le rang social et l'histoire de chacun, il n'y a pas là de hiérarchie. Il y a des tas d'enseignements que nous ne manquerons pas de questionner dans les années qui viennent à partir de ce travail, mais

¹⁷⁸ La Bande à Lumière a été créée en 1986 par une quarantaine de cinéastes documentaristes indépendants « pour faire pression auprès du ministère de la culture qui était en train à l'époque de mettre sur pied un fond de soutien pour le cinéma, en négligeant complètement le documentaire ». Ils défendirent le « documentaire de création », démarqué du reportage, à travers notamment diverses manifestations.

il est trop tôt pour en parler dans le détail. Dans notre esprit, cette aventure cinématographique qui s'étale sur cinq ans est l'éloge du film documentaire en tant que puissance de l'image de l'être filmé. Nous allons installer les 300 entretiens dans un espace public réservé à cet effet, une sorte de cathédrale de la mémoire où chaque famille aura son écran qui sera regardable par toutes celles et ceux qui le souhaiteront. Cette autre « mémoire des humains » est en chantier aujourd'hui et c'est cette dimension qu'il plait à toute l'équipe d'approfondir.

Un cinéaste en documentaire sait que le réel et les gens ont du talent et qu'il lui appartient de le mettre en scène. Ce cinéma oblige donc à penser, à comprendre les champs du réel et à penser sa place dans le film. C'est une vision et une alchimie qui mêlent des strates d'émotions et de sens, qui donnent cette dimension d'un cinéma d'essai qui, aujourd'hui, me paraît la plus intéressante. Quant à la grammaire, les pionniers, nos grands-pères et pères en cinéma ont eu la chance d'en inventer et expérimenter les règles. Nous cultivons dans leurs champs.

Et comment avez-vous suivi l'évolution des médias, des télévisions en particulier ?

J.-M. B. : Il faut dire que la particularité de Lussas, c'est que nous avons considéré dès le départ que cet art/industrie était possible grâce à l'existence d'un couple auteur / producteur et nous sommes donc très attentif à l'économie de la création. Ainsi, pendant 15 ans, au moment où la deuxième génération de télévision est arrivée au milieu des années 1980, nous avons vécu le « pas de deux » avec les responsables des nouvelles unités documentaires des chaînes. Ils et elles étaient pour certains les héritiers du Service de la Recherche de Pierre Schaeffer au sein de l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française) et, après son éclatement en 1975, de la Direction des productions de création et de recherche qu'a dirigée magnifiquement chez vous à l'Ina, Claude Guisard, un courant de pensée, une culture, qui donnait à la télévision la mission de produire des formes artistiques, d'inventer des objets uniques qui faisaient que la télé pouvait produire et diffuser de l'art. Un film était travaillé, affiné, par une troïka : l'auteur-réalisateur, son producteur et le diffuseur ! Je ne plaisante pas en disant que l'on souhaitait le regard critique du diffuseur et, pour le documentaire, cette école et cet âge d'or ont duré une bonne dizaine d'années et fait naître une génération de cinéastes qui travaille aujourd'hui généralement pour le cinéma. Mais le média télévision est un média de communication et de compétition, l'industrie consumériste est une industrie de la série, pas du prototype. Et, arrivées à l'âge de la toute puissance, les télévisions généralistes appuyées sur l'Audimat ont voulu des films à leur image... La suite vous la connaissez. La télévision qui a sauvé le documentaire de la marginalité dans les années 1980, lui a donné les moyens de son accomplissement et, en mère abusive ou en Padre Padrone, l'a voulu à son image dans les années 1995 ! Mais le gamin devenu adulte s'est envolé : l'échappée belle vers le cinéma d'un côté, vers les petites télévisions et les festivals de l'autre.

Aujourd'hui, le discours public des responsables d'unités documentaires, quand elles existent, varie entre « le documentaire, c'est nécessaire » et « le documentaire doit être spectacle et découverte », mais sous le manteau, les mêmes disent : c'est anxiogène ! C'est pessimiste ! C'est nombriliste !

Je crois que le pompon de la critique de rejet c'est le terme « documentaire auteuriste » ! Là, pour le coup, le sens et la valeur donnés au mot permettent de mesurer l'écart. Le divorce entre télévisions généralistes et documentaire d'auteur est consommé et c'est très bien, et il faut le dire, c'est un qualificatif que tous les cinéastes aiment. « Auteuriste », pour nous, c'est un compliment, pour eux c'est un châtement. Ces mots n'en appellent pas au conflit, mais au constat. Il y a maintenant deux mondes, l'un du côté des festivals et du cinéma que nous observons avec attention. C'est le développement d'une génération de producteurs et d'auteurs qui ont résolument choisi de travailler avec des télévisions thématiques ou des télévisions de région, des télévisions « partenaires » qui choisissent résolument les auteuristes. Les budgets sont petits et l'économie précaire, mais ce sont ces films que l'on repère dans les festivals. Dans le même temps, des producteurs qui sont restés fidèles à des auteurs et comptent parmi les meilleurs de la place ont cessé de signer avec les télévisions du « premier cercle » – alors qu'ils avaient réussi, pendant toute une période, avec beaucoup d'habileté, de ténacité et de talent, à trouver des espaces et des complicités et à maintenir, à l'intérieur de ces télévisions, des liens de coproduction sur des œuvres sans concession au formatage. Ils s'en vont, sont partis ou se sont diversifiés pour continuer.

Ces responsables d'unités documentaires qui n'ont pas la culture de leur métier devraient retourner à l'école, face à des auteurs et producteurs dont c'est le métier choisi et appris. Certains ont la culture, ils viennent d'ailleurs du documentaire d'auteur et on peut comprendre qu'ils aient choisi d'être dans l'appareil. Mais on a envie de leur dire d'assumer sans arrogance ce qu'ils ont choisi d'être et de produire, d'arrêter leur cynisme et leur mépris et surtout au nom de la compétition, d'arrêter de semer la confusion, en brouillant tous les repères, en utilisant les mots des autres, en qualifiant par exemple leurs coproductions de « documentaires de création ». Je pense qu'aujourd'hui, l'une des urgences est la bataille des mots, il faut appeler le documentaire d'auteur « le Documentaire d'Auteur » !

Dans ce pays, comme partout en Europe, les télévisions généralistes sont encore dominantes mais leur hyperpuissance décline. L'appareil industriel et culturel fait que chaque année dans ce pays, elles coproduisent entre 1 000 et 1 500 documentaires. Mais les 400 à 500 films d'auteurs qui nous importent et nous intéressent, soit un quart des films réalisés en France se font indépendamment de ces télévisions. Comment se font-ils ? D'abord, grâce aux désirs partagés des auteurs et des producteurs indépendants qui s'inscrivent délibérément dans la tradition du film d'auteur. Ensuite, grâce à la myriade de partenaires financiers du côté des institutions publiques qui défendent la création, mais également avec le soutien des sociétés d'auteurs et, depuis quelques années, avec les fondations et le système du « crowdfunding » (le « financement par la foule » ou financement participatif).

Quant aux festivals de films, plus aucun film coproduit par les télévisions généralistes n'est désormais repéré et retenu dans les grands festivals de cinéma que se soit Cannes, La Rochelle (Sunny Side of the Doc) ou Angers (Premiers Plans), en passant par les festivals exclusivement dédiés au documentaire tels le Cinéma du Réel, les États généraux du documentaire de Lussas, le FID (Festival international du cinéma) de Marseille, et la multitude des autres festivals. Dont acte ! Les perspectives de distribution outre le DVD

avec le réseau des médiathèques et bibliothèques publiques, existent avec les salles de cinéma et bientôt les plateformes de diffusions dont on espère beaucoup. Les années qui viennent nous le diront, mais les producteurs ne doivent en aucune façon être absents ou minoritaires dans la création de ces plateformes sous peine de se retrouver dans dix ans, comme pour la télévision, orphelins.

Vous considérez que le documentaire d'auteur n'a plus sa place sur la télévision aujourd'hui. Quels sont les autres guichets pour ce type de cinéma documentaire ?

J.-M. B. : À partir de 2003, j'ai considéré que c'était « plié », le divorce télévision – films documentaire d'auteurs était consommé, nous ne faisons plus le même métier. D'ailleurs, à partir des années 2000, plus aucune télévision n'était réellement présente dans les festivals documentaires d'auteurs si ce n'est pour maintenir une fiction qui arrangeait à peu près tout le monde. Donc, nous avons initié tout un travail pour développer le « hors télévision » et nous nous disions que, dans 10 ans, la VOD (ou VàD : vidéo à la demande) pourrait être le média allié, le média de remplacement. Nous avons simplement mal évalué la lenteur du développement des pratiques culturelles et de l'évolution de la technologie. C'est une transformation qui prendra 20 ans. En attendant, il faut tenir, et à quel prix : travailler avec des budgets très réduits, réduire les coûts de production. De ce point de vue, la technologie numérique nous a bien aidés : un banc de montage Avid en 1996 coûtait environ 15 000 euros, un MacBook équipé de Final Cut Pro en 2011 c'est 1 500 euros. Par chance, en France l'économie institutionnelle reste forte. C'est le résultat d'une conscience culturelle et politique, de mécanismes de soutien au cinéma d'auteur.

Quant à l'édition DVD, on a très vite compris qu'elle était un moyen de faire exister des films dans le temps et la durée plus qu'un financement possible de la production, voire une source de revenus pour les ayants droit. La présence du documentaire en salle c'est aujourd'hui 10 % des films distribués en salle, c'est une vraie dynamique et les films sont aux rendez-vous. Le développement des projections associatives c'est assurément un complément de recettes conséquent pour des films à publics complices. La création d'une plateforme de diffusion de films d'auteurs est à n'en pas douter le pari des dix années à venir. Les festivals qui, dans leurs grandes diversités, ont vu leur rôle, leur pouvoir et leur responsabilité s'accroître doivent être partie prenante de cette plateforme.

Quel est le rôle des festivals et des rencontres, et considérez-vous que les États généraux de Lussas ont un rôle particulier dans ce paysage ?

J.-M. B. : La question est vaste et nous n'avons pas l'espace pour la développer mais prenons un exemple de ce qui est resté constant et de ce qui a changé en 25 ans. Les festivals ou les rencontres continuent d'être des lieux où l'on montre les films les plus singuliers et les plus aboutis, des moments où l'on révèle des œuvres et des auteurs. Cela reste l'objectif premier avec les lignes éditoriales qui se sont affinées. C'est donc la constante ! Mais qu'est-ce qui a changé profondément ? Souvenez-vous en 1990, 80 % de la programmation des festivals (Les États généraux de Lussas, du Cinéma du Réel et de Vue sur les doc de Marseille) était produite par les télévisions généralistes et les films que nous montrions étaient vus par 200 000 à deux millions de téléspectateurs. Aujourd'hui, en

2013, c'est 80 à 90 % des films montrés qui sont produits hors des télévisions généralistes. L'hypothèse que personne ne voit ces films est plus vraie que jamais, or certains festivals qui sont dans la logique absolue de première mondiale ou première française me semblent trahir d'un côté ce qu'ils défendent de l'autre ! Cela devrait nous questionner ! La responsabilité et la place des festivals ou des rencontres cinématographiques a sur certains points considérablement bougé et pour d'autres, le cœur du métier, les fondamentaux qui les régissent, restent plus que jamais les mêmes.

Maintenant quel est le rôle des États généraux aujourd'hui ? Je dirai sans hésiter nourrir, enrichir le désir et la curiosité d'une minorité de gens désireux de découvrir «des « essais cinématographiques » qui travaillent des représentations documentaires du temps présent, et par ce cinéma participer à la formation d'une nouvelle génération. Nous sommes une sorte d'université saisonnière de la pensée du cinéma.

Pouvez-vous nous dire l'état de la construction des différentes structures d'Ardèche Images à Lussas, comment elles interagissent ?

J.-M. B. : Pendant 20 ans, le cœur de l'activité documentaire, c'était l'association Ardèche Images puis des structures ont vu le jour depuis le début des années 2000. Aujourd'hui, il y a neuf structures et la dernière en date porte dans son nom-même sa mission : « Le village documentaire ». C'est elle qui coordonne désormais les initiatives collectives, les nouveaux projets qui sont assez lourds et prometteurs.

Le « Village documentaire », qui se bâtit d'année en année, c'est aujourd'hui une dizaine de structures et une trentaine de permanents. Régulièrement, une dizaine d'entre nous se retrouve pour penser et mettre en œuvre le futur. En voici quelques points.

- Le renouvellement des générations : c'est en cours.
- Le développement sur le village de Lussas d'un lieu de visite qui serait un espace de célébration et de formation du documentaire d'auteur, autour de l'approche anthropologique des images et en lien avec les viticulteurs du sud de l'Ardèche et les galeries d'art du Midi.
- Le développement d'une internationale documentaire d'auteurs fondée sur la formation, l'organisation d'un ensemble de rencontres de coproductions équitables – que l'on appelle les Tënks (mot wolof qui signifie « résume moi ta pensée ») dans une soixantaine de pays appartenant à une douzaine de zones géographiques du Sud.
- La création d'une plateforme de distribution des œuvres d'auteurs dans toutes les zones où se nouent des coproductions.
- L'accomplissement du projet « Mémoires, Commune » dont nous sommes au premier quart, qui est déjà magique et tellement prometteur du point de vue de la fonction démocratique des images et du bien commun.

À côté du festival, Ardèche Images propose aussi des formations, l'Ecole documentaire de Lussas, le réseau Docmonde et Africadoc, où vous êtes particulièrement impliqué depuis 10 ans. Pouvez-vous nous parler de ces formations et de leur rôle dans votre démarche par rapport au documentaire de création, en France et dans le monde.

J.-M. B. : Il y a 10 ans, j'ai choisi de tenter avec des collègues africains de mettre en place une dynamique autour du documentaire de création en Afrique subsaharienne pour de multiples raisons que je ne vais pas développer ici mais qui peuvent se résumer ainsi : rupture avec les télévisions généralistes et lassitude vis-à-vis de la profession de producteur, peut-être aussi le besoin pour des raisons personnelles de prendre un peu de distance avec l'existant et enfin le puissant désir de faire bénéficier ailleurs de ce que nous avons expérimenté et appris à Lussas pendant 15 ans. Alors a commencé à se dessiner l'idée de créer par la formation un réseau à travers le monde de documentaristes indépendants qui travailleraient ensemble, produiraient de manière équitable des œuvres d'auteurs qui circuleraient ensuite dans chaque pays. Cette utopie est en marche et cette année se sont 80 producteurs sur trois continents qui vont produire 56 auteurs. On verra la plupart des films dans deux ans et on en reparle de manière plus détaillée au prochain numéro.

Vous êtes aussi réalisateur : comment arrivez-vous à concilier ces différentes activités, comment se nourrissent-elles l'une l'autre, quels sont vos projets pour l'avenir ?

J.-M. B. : En ce moment, je termine avec Arnaud Lambert un scénario documentaire sur l'œuvre de Chris Marker. Marker adorait les chats... j'ai sept vie en une comme les chats ! En fait, c'est ça le secret, avec en plus beaucoup de travail mais je ne travaille jamais seul et c'est pour cela qu'il y a une certaine prétention à dire « je » sans préciser que ce je est un nous... mais bon c'est le jeu... le jeu.

Propos recueillis par Isabelle Didier et Philippe Raynaud, Ina, septembre 2013

Documentaire français : anatomie d'un succès à l'international

Par Benoît Danard, directeur des Études, des Statistiques et de la Prospective du CNC



Benoît Danard est titulaire d'un Magistère en droit de la communication, d'un DESS de gestion de la télévision et est diplômé de l'Université de Berkeley (Californie) en sciences politiques. De 1990 à 1998, il travaille au service des études du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). Il rejoint, en 1999, le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) comme directeur des Études, des Statistiques et de la Prospective. Il a publié plusieurs ouvrages sur l'économie de la télévision. Il est chargé de cours à l'Université de Paris IX-Dauphine, et intervient dans des formations d'Ina SUP.

La demande de documentaire pour alimenter les chaînes de télévision explose sur le marché mondial. Dans ce contexte porteur, le documentaire français tire très bien son épingle du jeu : les documentaires représentent le deuxième genre de programmes audiovisuels le plus exportés sur les marchés étrangers, et la France est le troisième pôle d'exportation de ce genre sur le marché mondial. Les raisons de ce succès incontestable ? Elles sont diverses, mais tiennent avant tout au savoir-faire créatif des acteurs du documentaire français, et leur capacité à fédérer des téléspectateurs du monde entier autour d'œuvres événements, mais aussi à nourrir les curiosités de publics variés sur des thématiques très diverses, historiques, sociales, culturelles... D'autre part, les producteurs français sont parvenus à cette performance aussi parce qu'ils ont su, sur un marché très concurrentiel, adapter leurs modes de financement et de distribution. Au-delà des chiffres, Benoît Danard analyse les différents facteurs de la production hexagonale qui explique ces performances.

Le documentaire, un pilier de l'exportation des programmes audiovisuels

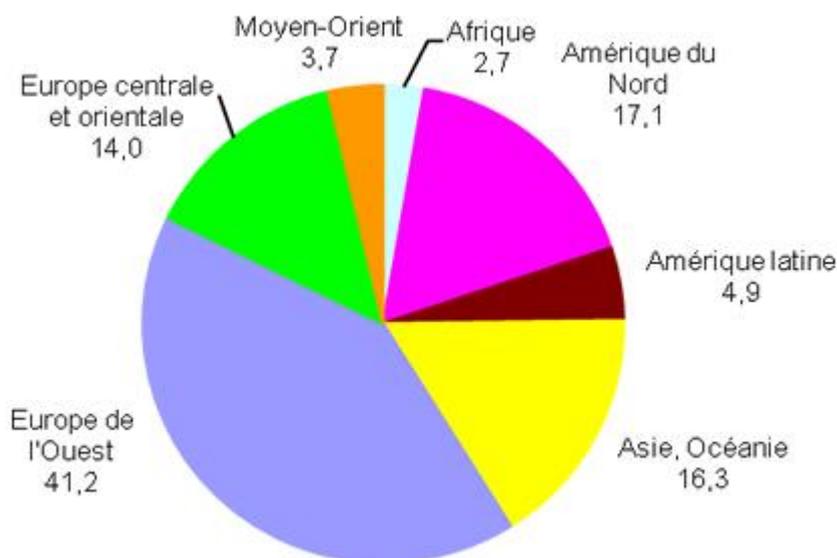
La production française de documentaires est reconnue à l'international pour sa qualité et sa diversité. Depuis de nombreuses années les documentaires représentent le deuxième genre de programmes français le plus exporté sur les marchés étrangers, derrière l'animation. En 2012, les ventes de documentaire français à l'international augmentent de 9,9 % pour atteindre 29,7 millions d'euros. Il génère 23,4 % des ventes à l'exportation ¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Les chiffres de cet article sont recueillis par le CNC et TVFI (TV France International).

Cette progression est à mettre en parallèle avec la croissance du volume de production observée en France.

En 2012, l'Europe de l'Ouest reste le premier marché étranger pour les documentaires hexagonaux, avec 41,2 % des recettes totales. Parmi tous les genres de programme, le documentaire est celui qui réalise la plus forte proportion de son chiffre d'affaires, hors d'Europe de l'Ouest. Les ventes de documentaires en Amérique du Nord progressent de 25,3 % à 5,1 millions d'euros. La zone est à l'origine de 17,1 % des achats en 2012, contre 15,0 % en 2011. Cette progression repose sur une augmentation des recettes aux États-Unis. Grâce à de nombreuses œuvres de coproduction, le Canada demeure un partenaire de référence pour les sociétés françaises. En Asie, les ventes de documentaires français progressent de 33,2 % pour atteindre 4,9 millions d'euros en 2012. La NHK (Nippon Hōsō Kyōkai, l'entreprise publique de radio-télévision japonaise) au Japon demeure un client essentiel pour le documentaire historique. La Corée du Sud est, de son côté, intéressée par une offre bon marché et un volume important. Malgré la barrière de la censure, la Chine s'investit de plus en plus dans l'achat de documentaires, aussi bien en acquisitions qu'en coproductions. CCTV (la China Central Television, le réseau national de télévision chinois) a ainsi lancé une chaîne spécialisée dans le documentaire, CCTV 9.

Répartition des ventes de documentaire français par zone géographique en 2012 (%)



Source : CNC, TV France International (TVFI).

• Des partenaires étrangers qui favorisent la diffusion internationale des documentaires français

Les financements étrangers dans la production française de documentaire sont en hausse de 15,2 % à 19,5 millions d'euros, dont 4,5 millions d'euros au titre des préventes (-23,2 %) et 15,0 million d'euros au titre des apports en coproduction (+35,5 %). En 2012, 388 heures de documentaires sont coproduits avec des partenaires étrangers, dont 365 heures sous

forme de coproductions majoritaires françaises pour un total d'apports étrangers de 15,4 millions d'euros et 23 heures de programmes minoritaires français pour un apport étranger à hauteur de 4,2 millions d'euros. En 2012, la part des apports étrangers dans le documentaire atteint 4,5 % des devis.

Au cours des cinq dernières années, c'est plus de 2 200 heures de documentaires qui ont été produits avec des partenaires étrangers. Cette collaboration est une garantie de diffusion de ces œuvres à l'étranger.

- **Des formats qui s'adaptent aux besoins des acheteurs étrangers**

En termes de durée, le 52 minutes continue d'être le format documentaire le plus vendu à l'international, notamment pour les unitaires. En 2012, 55,6 % du volume de documentaires est produit dans ce format. Les 26 minutes liés à l'actualité ou au reportage sont également recherchés par les acheteurs étrangers. Les chaînes privilégient les séries longues car elles ont besoin de volume et de récurrence pour alimenter leurs grilles. Les séries peuvent être, soit en 26, soit en 52 minutes, et abordent des thématiques comme l'art, l'architecture, le design, la photo... Les 90 minutes sont davantage réservés aux documentaires « premium » destinés à une diffusion en première ou deuxième partie de soirée.

La France, troisième pôle d'exportation des documentaires sur le marché mondial

- **Un succès dû à une rencontre de talents variés**

Les grands classiques français de l'exportation, les documentaires sur le luxe, le cinéma, la mode et la gastronomie ont porté plus loin les couleurs de la création française autour du monde. Cette capacité à produire des documentaires qui font le tour du monde est une performance française. Globalement, deux catégories de documentaires voyagent dans le monde : les documentaires d'histoire naturelle produits par le groupe public britannique BBC et les documentaires produits et diffusés par les chaînes thématiques internationales (Discovery, National Geographic Channel, History...). Dans les deux cas, il s'agit de marques mondiales de référence proposant chacune une offre clairement identifiée dont les diffuseurs peuvent anticiper les performances. La création française de documentaires constitue par sa puissance le troisième pôle de ce marché mondial. La production paraît plus hétérogène, donc moins « labelisable », mais s'avère en réalité capable de fournir des résultats comparables à ses concurrents anglophones.

Le succès des documentaires français à l'international n'est pas celui d'une marque ou d'un style unique, celui d'un diffuseur ou d'un producteur, mais le fruit de la rencontre de talents, de curiosités, d'œuvres pertinentes avec des diffuseurs multiples aux publics variés.

Histoire, nature, culture, société, actualité, les documentaires français couvrent tous les thèmes, avec tous les genres d'écritures, tous les budgets et sont diffusés sur toutes les chaînes, dans toutes les cases horaires et dans toutes les langues. *De Apocalypse, la 2e guerre mondiale* (série documentaire en six parties de Daniel Costelle et Isabelle

Clarke, 2011) à *Jaglavak, prince des insectes* (de Jérôme Raynaud, 2007), de *Home* (de Yann Arthus-Bertrand, 2009) à *Ne dites pas à ma mère* (Diego Buñuel, 2006)..., du blockbuster au film d'auteur, les documentaires français peuvent satisfaire les besoins des chaînes grand public aux heures de grande écoute comme ceux de diffuseurs de niche. Sur le marché international actuel du documentaire, cette diversité de l'offre française est une force.

• Une explosion mondiale de cases avides de documentaires

Chez tous les grands diffuseurs hertziens autour du monde, les cases horaires à fort potentiel dévolues aux documentaires français ou étrangers deviennent exceptionnelles. Elles sont parfois occupées par des documentaires cinématographiques pour lesquels la production française se distingue, avec des succès comme ceux de *La Marche de l'Empereur* (Luc Jacquet, 2005), *Le Peuple migrateur* (Jacques Perrin, Jacques Cluzaud et Michel Debats, 2001) ou, plus récemment, *Océans* (de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud, 2009).

Néanmoins, la tendance est partout au documentaire de société à centre d'intérêt national. Si le nombre de ces « grosses » cases horaires baisse, le nombre de cases horaires avides de documentaires explose dans le monde. Les chaînes de complément ne cessent de se multiplier, couvrant des thématiques toujours plus spécialisées et des audiences plus segmentées. De nouvelles plates-formes de diffusion audiovisuelle sont créées, tentant de couvrir à tout moment les centres d'intérêt de publics fragmentés. Cette évolution du marché international, marquée par une augmentation de la demande de contenus audiovisuels de tous horizons, constitue une opportunité pour les documentaristes français qui prouvent chaque année qu'ils sont particulièrement bien positionnés en termes de variété de catalogue et de coûts de production.

• Le succès de « l'Histoire »

Régulièrement, la production française de documentaires génère un blockbuster, une superproduction qui connaît un succès international indiscutable. La série *Apocalypse, la deuxième guerre mondiale* d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle (2009), distribuée par France Télévisions Distribution, a fait le tour du monde durant toute la saison 2009-2010. Un sujet international, un lancement à l'occasion des 70 ans du déclenchement du conflit et une production innovante ont stimulé sa carrière.

Le marché des documentaires historiques sur les guerres mondiales, réalisés à partir d'images d'archives inédites et « redécouvertes », est désormais très compétitif. C'est le réseau hertzien de télévision privé britannique ITV qui avait initié le phénomène en 1999, avant d'être suivi en France à partir de 2003 par la chaîne publique France 2, avec les documentaires *Ils ont filmé la guerre en couleur* (série de quatre documentaires de René-Jean Bouyer sur la seconde guerre mondiale, produit par France 2 et Telfrance entre 2000 et 2005), qui rencontrèrent un grand succès lors de leurs premières diffusions. Sur le même thème historique, le succès international de *D-Day, leur jour plus long* de Richard Dale en 2004, produit par Telfrance pour France Télévisions, en coproduction avec la BBC au Royaume-Uni et Pro 7 en Allemagne, a montré que les producteurs français de documentaires possédaient un savoir-faire dans l'écriture qui s'imposait alors partout.

Apocalypse n'est donc pas un phénomène isolé et les résultats d'audience et de ventes montrent que le documentaire historique est probablement l'un des genres de documentaire français qui voyage le mieux.

La belle carrière internationale d'autres documentaires français historiques, qui prennent des options narratives variées, montre que le destin des œuvres françaises est probablement favorisé par un ancrage français, mais n'en est pas dépendante.

• La forme du « docu-fiction », également favorable à l'exportation

La percée internationale du « docu-fiction » français débute véritablement en 2002 avec *L'Odyssée de l'espèce*, réalisé par Jacques Malaterre et distribué dans le monde entier par France Télévisions Distribution. Ce premier « *blockbuster* » français avait été suivi par *Homo Sapiens*, du même auteur, également distribué par France Télévisions Distribution à partir de 2004. Ces succès sont alors apparus comme une sorte de réponse française au succès international de la série documentaire *Walking with Dinosaurs* de Tim Haines (1999), produite par la BBC avec la participation de France 3 et dont les différents épisodes ont été vus dans le monde entier entre 1999 et 2005. Le marché international du documentaire historique avait découvert une recette pour séduire tous les publics : la thématique de la préhistoire et la forme du « docu-fiction ». Pour raconter la préhistoire, le docu-fiction semblait en effet particulièrement indiqué en l'absence d'archives filmées ou de vestiges spectaculaires à montrer à l'écran. Pour captiver le téléspectateur, les réalisateurs reconstituaient, à l'aide d'effets spéciaux numériques et d'acteurs, des scènes préhistoriques afin de restituer la réalité de l'époque.

Après la préhistoire, l'Antiquité s'est imposée comme un sujet porteur pour la télévision, et particulièrement l'Égypte. À partir d'avril 2003, le documentaire français *À la recherche du pharaon perdu* de Pierre Stine (2003), distribué par Terranoa, a connu une belle carrière internationale sur Discovery Channel, avant d'être diffusé en France sur France 3, puis notamment sur la chaîne publique canadienne francophone Radio Canada et sur la chaîne publique espagnole TVE.

L'Affaire Farewell de Christian Carion (2003), un « docu-fiction », distribué par Zed, mêlant reconstitutions, archives et témoignages sur un moment de l'histoire française du XXe siècle impliquant plusieurs nations étrangères, a été diffusé en Suisse francophone, en Grèce, en Belgique, en France, en Allemagne et enfin en Australie.

• S'inscrire dans l'actualité internationale

Une actualité internationale et un sujet international peuvent également stimuler la curiosité des acheteurs étrangers. Ainsi, le documentaire *Mandela au nom de la liberté* de Joël Calmettes (2009), quelques mois avant la Coupe du monde de football en Afrique du Sud a rencontré un beau succès.

Les acheteurs étrangers se tournent aussi vers des sujets d'actualité « *current affair* » liés à des événements récents tels que *Au cœur de la Maison Blanche* de Ron Suskind, produit par Flach Film Production et distribué en 2012 par Zed, qui plonge le téléspectateur dans les coulisses du pouvoir, au plus près du premier président noir des États-Unis.

Les sujets de documentaire doivent être exceptionnels pour être vendus dans le monde entier, à l'image de *Usain Bolt : l'homme le plus rapide du monde* de Gaël Leibling, produit par Elephant Doc / Leibling Productions vendu en 2012 par Zodiak Rights à la BBC.

La science et l'investigation sont des genres documentaires également de plus en plus sollicités par les acheteurs étrangers, car ils répondent à une demande de la société pour mieux comprendre les problèmes mondiaux actuels à l'image de *Déchets : le cauchemar du nucléaire* d'Éric Guéret et Laure Noualhat (Bonne Pioche Télévision), distribué en 2012 par Arte France. De même le documentaire *Sport, Mafia et corruption* de Hervé Martin Delpierre (coproduction Crescendo Films / Arte), enquête sur l'explosion des paris sportifs sur Internet, de Hong Kong à Londres en passant par Milan et Zurich, activité permettant le blanchiment d'argent, a bénéficié en 2012 de nombreuses ventes dès sa première année de commercialisation.

• Les séries documentaires « découverte et nature » : une autre spécificité française

La France est reconnue à travers le monde pour la qualité de sa production dans le domaine du documentaire « découverte et nature ». Il existe un marché pour ce type de programmes, à la fois pour des films modestes à destination des chaînes de complément et pour des coproductions internationales à budget plus élevé ciblant les chaînes des réseaux hertziens ou les grandes chaînes thématiques transnationales. D'autres séries ont marqué le genre, comme *Ne dites pas à ma mère...* de Diego Buñuel (2006), diffusé autour du monde sur National Geographic Channel, qui propose un autre éclairage sur les conflits internationaux.

Le fort potentiel des documentaires « qualité » France

Traditionnellement, les documentaires véhiculant une certaine image et idée de la France s'exportent bien lorsqu'ils s'appuient sur des personnalités, marques ou thèmes de renommée internationale. Le château de Versailles est une de ces marques françaises. Le « docu-fiction » *Versailles le rêve d'un roi* réalisé par Thierry Binisti (2007, Les Films d'Ici) a bénéficié d'une diffusion au Royaume-Uni au meilleur horaire sur la chaîne publique BBC Two et la chaîne haute définition BBC HD. Le documentaire français a réalisé une audience meilleure que la moyenne de la chaîne et de la case horaire, et supérieure à celles des séries américaines *NCIS et Urgences* diffusées sur des chaînes concurrentes dans le même temps. Il a réalisé la deuxième meilleure audience des documentaires diffusés par BBC Two sur cette case pendant la saison. Ce « docu-fiction » distribué par TF1 International avait été adapté, avant sa diffusion pour le public de la BBC, par l'ajout de commentaires d'historiens britanniques qui donnaient un éclairage plus international à la narration des acteurs du règne de Louis XIV. Le programme a été vendu dans une quinzaine de pays.

• Les stars du cinéma français

La France est également réputée dans le monde grâce à ses figures cinématographiques de légende, dont l'une des plus emblématiques est Catherine Deneuve. Un documentaire biographique sur l'actrice longtemps symbole de l'élégance française, *Catherine Deneuve, belle et bien là !* (Anne Andreu, 2009), a d'abord été diffusé aux Pays-Bas sur Ned 2, avant

d'être diffusé le soir même sur Arte en France et Allemagne. Déjà en 2006, le documentaire *French Beauty* (Pascal Lamche), produit par Zeta Productions et Arte et consacré à de célèbres actrices françaises avait joui d'une belle carrière internationale.

• La mode et le luxe

À l'instar du cinéma, la mode française bénéficie d'un fort rayonnement à l'international. Le documentaire *Dior, le couturier et son double*, réalisé par Philippe Lanfranchi et diffusé en France à partir de 2005, a fait l'objet depuis 2008 d'un grand nombre de diffusions sur les chaînes thématiques en Europe, de la Scandinavie à la Croatie en passant par la Hongrie.

Plus récemment, une autre biographie de couturier ayant marqué la mode parisienne, *Balenciaga, itinéraire d'un visionnaire*, réalisée par Oscar Tejedor a beaucoup circulé en Europe. Ce documentaire a notamment été programmé aux Pays-Bas, obtenant de bons résultats sur la cible féminine et la troisième meilleure audience de la saison pour la collection documentaire « Close-Up » dans laquelle il s'insérait. L'œuvre a également été diffusée en Espagne.

• La gastronomie

Les qualités de la gastronomie française sont mondialement reconnues. À titre d'exemple, le documentaire biographique *Guy Martin, portrait d'un grand chef*, réalisé par Lionel Boisseau et diffusé en France sur France 5 en 2008 a été programmé en Espagne.

• Et toujours, Paris

Un des autres attraits de la culture française réside dans l'histoire de sa capitale et de ses quartiers les plus emblématiques. Le documentaire d'histoire culturelle *Harlem in Montmartre : a Paris Jazz Story* (Dante D. James, 2009), qui mêle spécificité locale française et point de vue américain, a été coproduit avec les États-Unis. Il a été diffusé outre-Atlantique.

Ces nombreux exemples de documentaires à thématiques françaises reconnues sont la preuve que les sujets qui renouvellent les « cartes postales » françaises possèdent un fort potentiel à l'international.

Un succès pas assez mis en lumière

Les documentaires français prouvent donc régulièrement leur capacité à fédérer des téléspectateurs du monde entier autour d'œuvres événements, mais aussi à nourrir les curiosités de publics variés sur des thématiques historiques, sociales, culturelles... Les producteurs français sont parvenus à cette performance par leur savoir-faire créatif mais aussi parce qu'ils ont su, sur un marché tendu, ajuster leurs modes de financement et de distribution. À côté de distributeurs puissants disposant de catalogues très riches et très complets, existent également des distributeurs spécialisés couvrant des secteurs de niche, particulièrement bien adaptés à la fragmentation actuelle du marché international.

Néanmoins, le succès des documentaires français à l'étranger n'est sans doute pas assez mis en lumière en raison de la grande diversité des documentaires exportés et de l'absence de marques connues. De même, les cases documentaires des chaînes étrangères s'organisent souvent sous des marques « ombrelles » qui rendent difficile l'identification de l'origine des programmes, et donc de leur origine française. Enfin, certains sujets traités par les documentaires français, comme on l'a vu, ne sont absolument pas identifiés comme français. Pour autant, le savoir-faire des auteurs, des producteurs et des exportateurs français est reconnu dans ce secteur et ce par les plus grands réseaux internationaux spécialisés comme Discovery, National Geographic Channel, History ou les grandes chaînes publiques étrangères : la BBC, la NHK, la ZDF ou PBS.

**Benoît Danard, directeur des Études, des Statistiques et de la Prospective du CNC,
septembre 2013**

Sunny Side : les routes du Doc

Entretien avec Yves Jeanneau, commissaire général du Sunny Side of the Doc



Après avoir enseigné la philosophie (1974-1984), Yves Jeanneau a cofondé avec Richard Copans la société de production Les Films d'ici (1984-2000), puis dirigé l'unité documentaire de France 2 de 2001 à 2005. Il reprend son activité de producteur au sein du groupe Telfrance de 2005 à 2010. Un Coupable idéal de Jean-Xavier de Lestrade (Oscar du meilleur documentaire aux Oscars / Academy Awards 2002) est l'un des nombreux films documentaires coproduits par Yves Jeanneau. Fondateur en 1990 et commissaire général du Sunny Side of the Doc, marché International du documentaire, il porte l'un des regards les plus avisés sur le monde du documentaire. Il est également le créateur des rendez-vous de coproduction Asian Side et Latin Side of the Doc et du Sunny Lab, lieu de formation dédié aux nouveaux médias.

Le Sunny Side of the Doc est devenu un marché du documentaire unique en son genre, un marché valorisant un objet culturel. Tourné vers l'international dès le début, il permet depuis 25 ans d'observer les évolutions du genre dans le monde entier. Son fondateur, Yves Jeanneau, a été de tous les combats du documentaire, que ce soit du côté de la production ou de la diffusion. Il raconte cette aventure du Sunny Side, qui lui a fait sillonner le monde, les interactions qui se sont tissées d'un continent à l'autre, le rôle d'échange, de dialogue, d'auto-éducation que ce marché très particulier a joué au fil des années pour les professionnels du secteur. Sa connaissance très fine des différentes cinématographies lui permet de comparer ce qui se fait ici où là, de mettre le documentaire français à sa place, très honorable, et de voir émerger les cinématographies nouvelles, et des possibilités de coproductions internationales. Sa dernière passion ? Le « smart doc », le documentaire du futur...

Pouvez-vous nous parler de votre parcours et de vos combats documentaires ?

Yves Jeanneau : C'est l'histoire d'un cocktail composé d'un tiers de philosophie - que j'ai enseignée pendant 10 ans - d'un tiers d'engagement politique et d'un tiers de cinéphilie, ce qui – en agitant bien - aboutit à mon engagement pour le cinéma documentaire. C'est à la Cinémathèque, que je fréquentais assidûment, que j'ai découvert nombre de documentaires, puis je suis rentré dans des réseaux de cinéphiles, en particulier celui de l'Alhambra à Asnières où, j'ai pu voir en avant-première en 1966 *Demain, la Chine* et rencontrer Claude Otzenberger qui venait de l'achever. Après l'avoir vu, j'étais convaincu que le documentaire était la voie dans laquelle j'allais m'engager. C'était finalement la réponse à une équation politique et artistique qui s'articulait ainsi : comment utiliser cette « arme » que pouvait être une caméra pour changer le monde, lutter contre la bêtise, semer des petits cailloux pour modifier ne serait ce qu'un peu de ce monde.

Combattre les idées reçues, en apportant des éléments d'entendement, peut parfois changer le cours des choses. À cette époque, le début des années 1970, je faisais partie d'un groupe militant L'Agave, parallèle au collectif Cinélutte¹⁸⁰; nous faisons des montages diapos qu'on projetait en avant-programme des films dans les salles qui voulaient bien nous accueillir. C'est dans ces années là qu'avec Richard Copans, nous avons eu le projet de développer Les Films d'Ici qui existaient déjà sous la forme d'un GIE et de créer une SARL¹⁸¹

Et depuis, vous n'avez pas lâché le documentaire ?

Y.J. : Ou plutôt, le documentaire ne m'a pas lâché... J'ai été producteur, distributeur, directeur d'unité documentaire dans une chaîne. Quant au Sunny Side of the Doc, sa création prend sa source dans une association qui s'appelait la Bande à Lumière¹⁸². Elle a été créée par des documentaristes et j'avais l'honneur d'en être le vice-président, le président était Joris Ivens. Le 18 juin 1987, nous avons organisé « Le documentaire débarque », c'est à dire mille projections de documentaires à travers toute la France, le même jour, dans des cinémas bien sûr, mais aussi des prisons, des écoles, des lieux culturels, des bateaux, partout où nous pouvions diffuser. Ce fut un coup de tonnerre. Personne ne pensait à l'époque que le documentaire pouvait être un genre populaire. À la télévision, le genre était quasiment inexistant.

À la surprise générale, cette manifestation a parfaitement réussi. Ce fut pour nous, les organisateurs, une révélation : le public, à notre grand étonnement, était au rendez-vous et nous avons pu, sans un sou, grâce à une pratique militante, réunir mille copies de films, créer des relais partout en France, dans des petits villages comme à Lyon - la ville qui vit naître le cinéma – où l'on a organisé quinze diffusions dans des lieux différents. Là, avec Olivier Masson, l'organisateur militant de cet événement à, et qui avait travaillé aux Films Grain de sable, nous convenons qu'il ne sera pas possible de refaire cela tous les ans. Nous décidons de créer un rendez-vous annuel pour le documentaire, et de le faire à Lyon. Ainsi est née la Biennale européenne du documentaire. Elle n'aura lieu qu'une seule année. La

¹⁸⁰ Le collectif Cinélutte est créé en 1973, notamment par Richard Copans, sous la forme d'une association non subventionnée, à la faveur du mouvement lycéen et étudiant contre la « loi Debré » sur la conscription militaire. Pendant 8 ans, le groupe produit et diffuse en marge du système sept films de court et moyen métrages, inscrits dans les luttes sociales et politiques des années 1970, qui témoignent, à partir de situations et d'expériences concrètes, des formes possibles de résistance et de démocratie ouvrières.

¹⁸¹ La société Les Films d'ici est créée en 1978. Initialement gérée par Richard Copans, elle a d'abord pris la forme d'un groupement d'intérêt économique jusqu'en 1983, avant de devenir une société à responsabilité limitée en avril 1984, puis une société anonyme en 1989. Pour la production actuelle de la société, voir l'entretien avec Serge Lalou, l'un de ses producteurs, dans ce numéro des E-dossiers de l'audiovisuel : « L'âge d'or du documentaire n'a jamais existé ».

¹⁸² La Bande à Lumière a été créée en 1983 par quelques cinéastes documentaristes « pour faire pression auprès du ministère de la culture qui était en train à l'époque de mettre sur pied un fond de soutien pour le cinéma, en négligeant complètement le documentaire ». Ils défendirent le « documentaire de création », démarqué du reportage, à travers notamment diverses manifestations.

ville de Lyon qui s'était engagée à donner des subventions s'est défaussée, alors que l'adjoint de la ville de Marseille à la culture de l'époque, Christian Poitevin, poète de son état, qui avait assisté à la Biennale, nous a invités à l'organiser dans sa ville. Le Marché international du documentaire a donc été créé à Marseille en 1990, sous le titre optimiste et international de Sunny Side of the Doc, grâce à la bêtise de la ville de Lyon de l'époque ¹⁸³.

Quand le Sunny Side of the Doc s'est-il internationalisé ?

Y.J. : Dès l'origine, j'ai pensé que le Sunny Side devait être international, ce que j'avais déjà pensé pour les Films d'Ici. J'ai écrit à l'époque un texte où j'annonçais trois choses : on allait faire seulement du documentaire - à l'époque, c'était osé car jugé économiquement non viable ; on allait se professionnaliser, donc apprendre à gérer une entreprise, apprendre le droit nécessaire à l'activité, apprendre à maîtriser la chaîne technique ; on allait s'internationaliser.

Mon analyse était très simple : le documentaire passe facilement les frontières, contrairement à la fiction, et il peut se développer si l'on organise la circulation des œuvres au niveau international. Et le Sunny Side, c'est cela : un lieu d'échanges, de présentation de projets, de visionnage de films réalisés. La communauté du documentaire s'y informe, s'auto-éduque, s'entraide pour faire de meilleurs films, échange, s'instruit, partage ses connaissances en matière de financement. Le Sunny Side est donc un marché, un pur marché de documentaires. Mais un marché pour un objet culturel implique d'être à la fois un lieu où l'on va faire des affaires, bien sûr, mais surtout le lieu où se structure une communauté.

De quelle façon s'est structurée cette « communauté du documentaire » ?

Y.J. : Au moment où nous avons fondé le Sunny Side, organiser un marché du documentaire n'était même pas concevable. Cette idée-là n'avait aucun sens. Personne n'y croyait. Actuellement, c'est le seul événement de cette nature, même si des festivals, des rencontres consacrés au documentaire se sont développés. Mais, pour structurer cette communauté, j'ai introduit dès le début des échanges, des confrontations d'expériences, des débats qui donnent lieu à analyse, voire à des affrontements. Cette année, en 2013, j'ai créé les conditions d'un débat conflictuel entre les producteurs d'agences de presse et les producteurs de documentaire, puisque ce conflit est au cœur de la réforme du Cosip (Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels) par le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) et qu'il est l'une des causes de la lenteur avec laquelle elle se met en place.

Le débat a donc eu lieu et, malgré les tensions, le dialogue s'est noué, des arguments ont été avancés, et les producteurs se sont aperçus que toutes les agences de presse n'étaient pas sur la même ligne ; on a pu entendre les contradictions qui traversaient les différentes sociétés de production et les acteurs en présence ont pu esquisser des compromis après

¹⁸³ Pour la genèse complète de cette aventure, lire Yves Jeanneau, « 20 ans d'histoires vraies », in *Combats documentaires. Sunny Side of the Doc, 1989-2009*, sous la direction d'Yves Jeanneau, La Rochelle, Éditions Sunny Side of the Doc, 2009.

avoir échangé.

Sunny Side est aussi un « *learning market* ». À la différence du Mip (Marché international des programmes), au Sunny Side, on ne rencontre que des professionnels du documentaire—producteurs, réalisateurs, diffuseurs — pendant quatre jours, il est extrêmement facile de nouer des contacts et, chose essentielle, il existe un respect mutuel, une loi non inscrite que j'impose. Pour tous les participants, l'événement est qualifié comme un « *sunny, easy, friendly market* ».

Comment l'internationalisation du documentaire s'est-elle développée ?

Y.J. : Il a fallu nous appuyer sur des pays qui avaient une tradition en ce domaine, et quelques personnalités ont joué un rôle majeur dans la reconnaissance du documentaire comme Catherine Lamour à Canal+, John Willis à Channel 4, Thierry Garrel à Arte, Claude Torraccinta à la TSR (Télévision suisse romande) ou encore Claude Guisard à l'Ina — un homme auquel toute la production indépendante française devrait ériger une statue. Grâce à ces personnalités qui ont joué un rôle de cristallisateurs, notre combat pour le documentaire a commencé à porter ses fruits, les films ont gagné également en qualité grâce aux échanges. Avec mon équipe, nous avons beaucoup travaillé. Les dix premières années du Sunny side ont été un vrai travail de galérien... Longtemps, l'Asie a été, pour nous, terra incognita. Au bout de dix ans, la télévision japonaise NHK (Nippon Hōsō Kyōkai) s'est intéressée à ce que nous faisons.

Le Sunny Side s'est développé, d'abord, avec la participation des partenaires de l'Amérique du Nord, en premier lieu grâce au Canada et à Jacques Bensimon de l'ONF (Office national du film canadien). La participation de l'Asie a été plus tardive. Au départ, des contacts ont eu lieu avec le Japon puis, progressivement, avec la Corée du Sud. Depuis des années, je sillonne le monde, sur les routes du documentaire, je vais dans de multiples pays pour comprendre et rencontrer les gens, je fais des formations, je participe à des festivals. Pour faire bouger les choses, j'ai proposé d'organiser le Latin Side of the Doc à partir d'une analyse simple : Il y a un continent où le documentaire émerge, c'est l'Amérique du Sud, créons donc des ponts qui vont permettre de mieux diffuser les films, tant les leurs que les nôtres, et surtout de développer les coproductions, et tentons de faire un petit contrepoids au grand voisin du Nord.

J'ai donc créé le Latin Side et l'Asian Side, il y a cinq ans, en 2009. L'Asian Side a pris très vite, alors que le Latin Side souffre de problèmes qui sont liés aux nationalismes du continent. Ces blocages, qui n'ont pas encore été dépassés, entravent le développement de ces rencontres et n'ont pas permis au secteur de se professionnaliser. Il a eu lieu pendant trois ans à Buenos Aires, puis en 2012 à Mexico et n'aura pas lieu en 2013. L'Asian Side s'est tenu la première année à Hong Kong, la deuxième à Séoul, la troisième à Tokyo, la quatrième à Kuala Lumpur et aura lieu cette année en Chine, à Chengdu dans le Sichuan. Nous l'organisons donc chaque année dans un pays différent pour satisfaire les différents pays et cela a contribué, en Asie, au décollage de ce secteur.

Quels sont les contenus privilégiés ?

Y.J. : En Asie, ce sont des pays qui ont subi des dictatures. Ils ont connu les documentaires de propagande et n'ont donc pas de tradition critique en matière de documentaire, et pas

seulement en Chine. Ils ont très vite compris l'intérêt d'un marché international, et pas uniquement au niveau économique. Au niveau de l'expression et de la création, ils ont réalisé que l'international allait leur permettre de subvertir les blocages nationaux dans lesquels, longtemps, ils ont été pris.

C'est passionnant, et j'ai l'impression d'aider aux changements dans ce domaine. En Chine, cela a commencé il y a quatre ans, par une décision émanant du pouvoir politique central. Il y a dix ans de cela, il avait été décidé de développer l'animation. Ce qui a marché. Il y a quatre ans, feu vert a été donné pour développer le documentaire. Résultat, les Chinois ont créé une chaîne dédiée au documentaire, CCTV 9 (chaîne du réseau national de télévision chinois, la China Central Television), lancée le 1er janvier 2011, qui diffuse sur toute la Chine (800 millions de spectateurs potentiels) et achète des documentaires sur le marché international. Il existe plus quatre cents chaînes qui diffusent des documentaires en Chine. Il y a donc un besoin de programmes. Des producteurs de documentaires chinois émergent, des entreprises de production se créent, des chaînes se mettent en concurrence, cela suscite de l'émulation.

Je suis allé, il y a peu, en Chine à l'invitation de CCTV 9, pour faire une conférence et assister à la naissance de la CDU, la China Documentary Union. Cette association réunit deux cents diffuseurs et cent producteurs de documentaires. Comme vous le voyez, ils sont allés vite ! Dans ce processus, l'Asian Side a joué un rôle. Il a été une petite goutte d'eau, mais nous étions là au bon moment.

Et au Moyen-Orient ?

Y.J. : Il s'y passait très peu de choses il y a cinq ou six ans. Al-Jazira était la référence majeure en matière d'audiovisuel, un peu comme en Asie du temps où n'existait que la NHK. Puis, Al Arabia est arrivée. Mais il n'existe pas de politique en matière documentaire. Les printemps arabes ont favorisé les vocations documentaires, beaucoup d'images ont été tournées. Des documentaristes tentent de créer des associations, de structurer la profession. Au Liban, un festival à vu le jour, on a assisté à un petit bouillonnement. Certains se sont tournés vers le Sunny Side pour se former. Donc, nous avons organisé un séminaire sur les financements, c'est un soutien militant et j'étudie actuellement comment créer un Sunny Side of the Doc/ Mena (Middle East and North Africa), c'est compliqué mais cela se fera.

Au Maghreb, on voit depuis quelques années des créations intéressantes notamment en Tunisie, au Maroc, il existe une tradition, mais, pour se professionnaliser, il leur faut encore traverser la Méditerranée.

En Afrique, c'est au Sud que cela bouge et très vite, en Afrique du Sud mais aussi au Kenya. Le réseau chinois CCTV a créé depuis un an CCTV Africa qui diffuse depuis le Kenya des contenus africains et cela génère de l'activité. Or, si vous générez de l'activité audiovisuelle, globalement, vous générez forcément de l'activité documentaire.

Est-ce que les documentaires circulent sur les chaînes d'un pays à l'autre ?

Y.J. : Cela circule beaucoup mieux qu'il y a vingt-cinq ans, avec les mêmes freins cependant : des dirigeants de télévision se sont persuadés, pour conserver un public qui ne cesse de se réduire, qu'il fallait lui donner des programmes de proximité qui leur parle de leurs problèmes ; ce sont vraiment des programmes « domestiques », c'est-à-dire inexportables. Ce qui est dramatique, c'est que de nombreux contre-exemples existent mais ils sont tous considérés comme des exceptions ! Et comme ces exceptions, on en produit très peu, elles restent d'autant des exceptions. Cette logique du « je sais déjà ce qu'il faut pour le public », c'est le frein principal aux innovations, aux expériences créatives différentes et cela existe partout, la France n'étant pas le pire des pays dans ce domaine !

Or, les jeunes, aujourd'hui, regardent de moins en moins la télévision. On ne se pose pas, dans les télévisions, la question de savoir pourquoi, s'ils n'en ont pas ras-le-bol de voir les mêmes formats traités de la même façon. Et que vont-ils chercher sur Internet ? Ce n'est pas ce genre de contenus qu'ils vont chercher. Ils vont chercher des musiques et des images qui viennent de Corée ou d'ailleurs. Ils découvrent d'autres cultures. La télévision ne couvre pas ce champ là. En continuant de s'enfermer dans un univers étroit, au nom d'un prétendu « c'est ce que veut le public », elle risque d'en mourir.

Vous appelez de vos vœux des coproductions entre continents, où cela en est-il ?

Y.J. : Il existe un élément qui favorise ce mouvement : c'est la détermination économique. Il n'y a plus un pays au monde capable de produire seul, à partir de son marché domestique, des films de cinéma ou des documentaires ambitieux, ce qui n'était pas le cas il y a encore dix ans. Aujourd'hui, c'est fini. Donc, le financement international s'impose comme une nécessité. Puis la professionnalisation s'est faite. Pour quel genre de films ? Ce qui se coproduit le plus, dans le documentaire, c'est le « *specialist factual* », des programmes de sciences, d'histoire, de nature, de culture, d'art, des programmes qui peuvent faire du prime time à forte valeur ajoutée, filmés avec une technologie pointue, des caméras ultra rapides, de la 3D, des nouvelles technologies, des programmes destinés à des publics larges, familiaux, qui peuvent avoir trait à des thèmes très pointus, voilà les genres qui se coproduisent. À côté de ça, c'est une niche, il y a des documentaires d'investigation. La vraie. Chez nous, c'est diffusé au cinéma ou sur Arte ou sur Canal+. Ce sont des choix éditoriaux. Mais tous les diffuseurs ont maintenant repéré que ces films faisaient de bonnes audiences, en particulier lorsqu'ils dénoncent des systèmes aberrants ou corrompus. J'ai toujours pensé que le documentaire était un service public.

Il y a eu, en télévision, une place pour les films d'auteur, et qu'elles finançaient, mais elles ne le font plus, y compris les chaînes scandinaves ou alors c'est de la queue de comète. C'est pour le cinéma maintenant que ce type de documentaire, est

principalement produit — ce « documentaire de création » que nous défendions, tel que je l'avais défini en 1987 ¹⁸⁴.

Quel est l'état du documentaire en France ?

Y.J. : Je voyage beaucoup, et je peux vous dire que partout, on nous envie parce que nous sommes aidés, ce qu'en France on arrive parfois à oublier totalement : vu d'ailleurs, les querelles hexagonales sur le rôle ou la faute de tel ou tel acteur institutionnel paraissent totalement superficielles. Cela ne va pas si mal en France. Dans aucun autre pays au monde, la production documentaire n'a été autant mise en loi, en décrets, en obligations, en quotas... ce qui fait que 2 800 heures sont produites par an. Il n'y a pas un seul pays qui en fait autant. Dans quel pays, hormis la France, trouve-t-on plus de six cents sociétés de production qui survivent bon an mal an, même si cinquante seulement parviennent réellement à en vivre ?

Trouvez-vous qu'il y a une spécificité du documentaire français ?

Y. J. : Oui, il y a une spécificité du documentaire français. Il y a d'ailleurs un axe franco-allemand qui est en train de se développer, un axe d'échange, un axe de production, où les styles commencent à se rapprocher — ce qui n'était pas le cas il y a dix ans. Il y a un savoir-faire français — c'est un peu comme au rugby ou ailleurs, il y a parfois une « *french touch* », un « *french flair* ». On est capable de faire des choses complètement foldingues et les réussir. Et ça, c'est assez spécifique. Globalement, il y a un respect français de la qualité artistique. Je parle au plan global, je peux vous citer des exemples contraires. Cette spécificité française est reconnue, de plus en plus. Je dirais qu'à l'heure actuelle, sur le marché international, il existe plus de vingt sociétés de production françaises qui possèdent le passeport « qualité internationale top ». On peut parler, notamment, des Films d'ici : on était quasiment les premiers à travailler à ce niveau-là. Aujourd'hui, plus de vingt sociétés françaises travaillent à ce niveau de qualité. Et ça, c'est vraiment bien.

Même si c'est encore balbutiant, voyez-vous poindre des objets réellement innovants, tels le « webdoc » ? Quel rôle y joue les chaînes ?

Y. J. : Web créations, webdocs, nouvelles écritures, transmédia, cross média, multimédia... on pourrait mettre dans un shaker tous ces termes-là, qui sont datés. En fait, on parle de la même chose, mais on en parle souvent avec des étiquettes réductrices. Par exemple, « webdoc », ce n'est même plus une notion, c'est un magma. Webdoc, qu'est-ce que ça veut dire ? Par contre, ce qui m'intéresse, ce qu'il faut penser à l'heure actuelle, c'est cette tectonique des plaques ou plutôt l'émergence d'une nouvelle plaque, qui se nomme le « broadband » et qui s'oppose au « broadcast ».

Broadcast, broadband. Si on commence à raisonner comme ça, on s'aperçoit qu'on parle effectivement d'un nouveau média. Qualifier cette nouveauté, c'est compliqué, parce

¹⁸⁴ Voir Yves Jeanneau, « Introduction. Sur la définition du documentaire de création », in Richard Copans, Yves Jeanneau et Hélène Richard, *Filmer le réel. De la production documentaire en France*, Paris, Les documentaristes associés — La Bande à Lumière, 1987.

qu'il s'agit également d'un média d'image animée ; néanmoins, c'est un nouveau média. Le cinéma a eu très peur de mourir quand la télévision est arrivée, laquelle a eu très peur de mourir quand Internet est arrivé, comme le théâtre avait eu peur de l'arrivée du cinéma... Pas de panique : la télé ne va pas disparaître ! Mais quelque chose est entrain de se passer : effectivement, la télévision n'est plus le centre de la plateforme image animée. Elle ne l'est plus, il n'y a plus de centre. Maintenant, il y a la circulation entre les écrans, et cela va très vite. Les pratiques des spectateurs changent, les attentes changent, les technologies changent. J'utilise des applications, des modes de diffusion qui n'existaient pas auparavant. Aujourd'hui, je peux regarder à peu près ce que je veux, quand je veux, où je veux. Voilà ce que l'on peut appeler la mort de la télé. Avant, si je voulais regarder le journal télévisé, j'avais intérêt à être à l'heure, à 20 heures pile. Si je voulais regarder le documentaire sur France 2, il fallait que je sois là, ce jour là, à 23 heures. Aujourd'hui, je peux le voir une heure plus tard, cinq minutes plus tard, cinq jours plus tard et sur n'importe quel appareil. C'est ça, la fin de la prééminence de la télé. Elle fait face à ces nouvelles problématiques et c'est passionnant.

Une des caractéristiques du Sunny Side of the Doc a été, depuis le début, d'être vigilant, attentif aux nouvelles technologies et d'accompagner toutes ces mutations : on a été les premiers à parler de super 16, de HD, de 3D et de transmédia. Cela fait cinq ans que j'organise, pendant toute la durée du marché, un Sunny Lab qui fait le tour de ces questions. Ces questions relevaient du Lab jusqu'à présent, mais je vais arrêter le Lab, il a accompli sa tâche. Le Lab se tenait au premier étage du Sunny Side, l'an prochain je vais descendre ces questions du premier étage – c'étaient un peu les pionniers qui échangeaient là – dans la salle à manger, au cœur même du Marché.

Qu'est-ce qui vous intéresse sur les plateformes web, télévisuelles ou autres ?

Y. J. : Pratiquement tout ce qui se passe sur la plateforme de l'ONF (Office national du film du Canada), d'ailleurs souvent en coproduction avec Arte, c'est ce que je trouve de plus intéressant. C'est encore de l'expérimentation, que ce soit pour les nouvelles écritures, les modes de distribution, de financement... Ce sont des programmes interactifs – comme ils les appellent au Canada, et je crois qu'ils ont raison, c'est le bon terme. Cette plateforme de programmes interactifs fonctionne évidemment mieux auprès du public canadien qu'ailleurs, mais on voit bien qu'il y a tout un tas de choses qui sont en gestation.

Autre exemple très positif venant de France Télévisions : le travail qu'ils ont fait sur les femmes et le viol, avec leur plate-forme «Viol, les voix du silence», un « documentaire interactif »¹⁸⁵. Je trouve ça très intelligent et vraiment utile.

Comme je le disais au début du documentaire que j'ai toujours défendu : mettre des images au service de la compréhension, de l'intelligence, avec l'ambition que cela va peut-être faire changer les choses. Et là, je dis bravo, ils ont fait un boulot formidable.

¹⁸⁵ Voir « [Viol, les voix du silence](#) », documentaire interactif, basé sur des témoignages, France Télévisions.

Quels combats faudra-t-il mener pour le documentaire, dans les années à venir?

Y. J. : Il y a un concept que je suis en train d'élaborer : le « smart doc », je n'ai encore jamais utilisé ce vocable dans aucune interview, vous êtes les premiers sur lesquels je le teste ¹⁸⁶. Un « smart doc », c'est un documentaire d'abord intelligent, c'est un documentaire travaillé, pas superficiel, réfléchi, développé, articulé, avec un auteur, un réalisateur, etc. ; et, ça fait partie de la définition de ce nouveau concept, avec une dimension immédiate – c'est-à-dire intégrée dès sa conception, pas après sa réalisation – d'interactivité. Donc, c'est un documentaire travaillé, avec une dimension interactive pensée dès le début.

Avant, on était dans une bidimensionalité : je fais un film, je le diffuse à la télé, je collectionne les articles de presse qui disent que c'était drôlement bien, c'est-à-dire dans *Le Monde*, *Libération*, *les Inrockuptibles*, *Télérama* ; je suis fier et j'obtiens un prix dans un festival. Je suis le roi du monde. La troisième dimension consiste à dire : la partie film, c'est la partie émergée de l'iceberg, et cette partie ne représente qu'un dixième de sa base et tout ce qui est en dessous – une fois que la télé l'a diffusé – a disparu corps et bien. Si je suis dans une construction tridimensionnelle, je vais penser des formes de diffusion différentes, d'abord avec une plateforme, puis avec un film – comme « Gaza / Sderot » sur Arte ¹⁸⁷, par exemple – , ou en même temps, ou pas du tout. Il existe actuellement des plateformes documentaires, comme « Half the Sky » par exemple : c'est une plateforme américaine financée par la Fondation Ford, plateforme évolutive où il y a aussi des documentaires mais ce n'est pas le cœur du projet : il s'agit d'aider des femmes, dans le monde entier, qui ont des projets d'émancipation, d'autonomie. On va donc suivre des histoires, des personnages, des lieux, des communautés, qui vont évoluer au fil du temps. Un documentaire y sera comme un arrêt sur image, mais à un moment précis, alors que l'histoire continue ; la plateforme permet de la suivre, voir d'agir en participant à des échanges, en proposant des solutions ou des aides.

C'est en cela que c'est interactif : vous voyez l'un de ces documentaires, et vous vous demandez : alors, cette femme au Soudan, elle en est où ? Ce qui est très différent de la télévision – c'est pour ça que j'aime bien ce mot d'interactivité, on pourrait presque ne garder que le mot « actif » : c'est le passage d'un média qui induit la passivité à un média qui appelle à l'action, « *call for action* ». Ce dispositif permet à quelqu'un de dire après avoir regardé tel sujet : « C'est injuste, cette affaire là, il faut faire quelque chose ! Qu'est-ce que je fais ? J'écris au courrier des téléspectateurs ? » Bah non, je vais sur la plateforme et comme premier élément de l'action, je peux montrer ce film à ma tribu, contribuer à le diffuser, ce qui n'est pas compliqué, c'est fait en un clic !

¹⁸⁶ Cette interview a été réalisée le 29 août 2013, par Isabelle Didier et Philippe Raynaud.

¹⁸⁷ « [Gaza Sderot, la vie malgré tout](#) » est un webdocumentaire lancé par la plateforme Arte Tv en 2008, où pendant deux mois, deux vidéos de deux minutes ont été mises en ligne le même jour, l'une à Gaza (Palestine), l'autre à Sderot (Israël), afin de favoriser le dialogue israélo-palestinien. En 2009, Arte proposa « Gaza Sderot, chroniques d'avant-guerre », un documentaire réalisé d'après le projet du webdocumentaire.

Cela rejoint un peu le « crowdfunding », le financement par la foule ?

Y. J. : Absolument ! Le *crowdfunding*, le financement participatif, c'est une jambe gauche, et on s'en aperçoit de plus en plus. Aller taper les gens pour qu'ils financent un projet, ça marche. Un documentaire américain vient de recueillir 256 000 dollars, par ce biais-là, ça commence à devenir sérieux et imaginez demain, quand les Chinois vont se mettre à faire du crowdfunding ! Donc, ça marche, même si cela ne marche pas toujours pour tout le monde, cet exemple américain étant assez exceptionnel, il n'empêche. Mais, quand les gens donnent, ce n'est pas pour n'importe quoi, n'importe quand, ils donnent pour des choses qui les concernent : Et, bien souvent, ils ont envie de s'investir autrement qu'en donnant un chèque de 20 ou 40 euros. On peut donc penser que le *crowdfunding* aura des prolongements : *crowd/research*, *crowd/outreach*, c'est-à-dire imaginer toutes les formes alternatives de diffusion, de promotion, de mobilisation... etc. On en voit les prémices.

Le « smart doc » est donc pour vous le principal combat à venir du documentaire au plan mondial ?

Y. J. : Le « smart doc » est effectivement un nouveau concept. Pour moi, en tout cas, ça correspond vraiment au nouveau combat à mener pour le documentaire, parce que ce sont les smart docs qui vont voyager, qui vont être coproduits ; je l'ai vu clairement émerger au Sunny Side of the Doc cette année, en 2013.

Quand j'entends le directeur général de la chaîne chinoise CCTV 9 dire pratiquement immédiatement « oui » à un projet produit par un producteur brésilien, qu'il ne connaissait absolument pas cinq minutes avant, et sans aucun élément chinois dans le sujet, je me dis que quelque chose est en train de se passer...

Propos recueillis par Isabelle Didier et Philippe Raynaud, Ina, août 2013

Peut-on faire de l'Histoire un (docu)drame ?

Par François Niney, enseignant à la Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son), membre de l'Ircav (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel)



Philosophe de formation, docteur en études cinématographiques (Paris 3, 1999), François Niney a notamment été rédacteur en chef des revues Sonovision et De Visu (1971-1988), directeur des programmes de la chaîne câblée TV-Mondes (1989-1991), cofondateur en 1990 de « Documentaire sur grand écran » (pour promouvoir le documentaire en salle), critique et membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma (1989-1995). Il a été professeur associé à l'École normale supérieure de Saint-Cloud (esthétique du cinéma, 1992-1999), puis maître de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3, et il a participé à de nombreuses actions de formation, que ce soit à l'Ina ou dans des collèges et lycées. Il enseigne actuellement à la Fémis (Atelier documentaire) et il est membre de l'Ircav (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, Sorbonne Nouvelle Paris 3). Il a réalisé des films documentaires pour Arte et il est l'auteur de nombre d'articles et d'ouvrages (dont : L'Épreuve du réel à l'écran, De Boeck, 2002 ; Le Documentaire et ses faux-semblants, Klincksieck, 2009).

Comment filmer l'histoire ? Comment documenter l'histoire au cinéma et à la télévision ? Qu'est-ce qu'un « documentaire d'histoire » ? Les relations entre histoire et audiovisuel, qui remontent aux origines du cinéma, ont toujours été complexes. Cette ambiguïté originelle s'accroît avec la vogue des « biopics », « docu-fictions » ou docu-drames » qui alimentent à foison nos écrans. S'appuyant sur une réflexion de longue date, François Niney, qui s'était déjà intéressé au « documentaire et ses faux-semblants » (titre de l'un de ses ouvrages, Klincksieck, 2009), met ici vigoureusement en question la relation entre faire de l'histoire et raconter une histoire, et l'utilisation de l'Histoire (avec un grand « H », pour la distinguer de l'histoire vécue) dans ce type de produits marchands dont usent et abusent certains diffuseurs et producteurs en toute connaissance de cause, pour faire de l'audience. Une tonique démonstration de ce tour de passe-passe qu'est le docu-drame, qui relève bien d'une confusion intéressée : l'Histoire ne saurait être un drame !

Les relations entre histoire et cinéma sont aussi anciennes qu'équivoques. Les « actualités reconstituées » de Méliès ou Pathé en témoignent tout autant que le peplum christianisé à l'italienne puis à l'américaine. Poursuivant cette pieuse et kitsch imagerie d'époque – où ce qui compte est l'effet de vraisemblance (donc de faux-semblants) plus que l'élaboration de questions historiques – les « biopics » à la mode d'aujourd'hui et les « docu-fictions » illusionnistes s'ingénieraient-ils à donner raison à l'appréhension de Walter Benjamin dans

l'entre-deux guerres (cf. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique »¹⁸⁸), qui craignait qu'en faisant défiler à l'écran tous les grands personnages et événements historiques, le cinéma ne nous invite à une liquidation générale de la tradition, c'est-à-dire de toute réflexion critique sur les civilisations, les époques, les différences de contextes culturels ?

Celui qui, pétri de l'idée de « progrès », croit détenir le fin mot de l'histoire et pouvoir ainsi la passer en revue d'un œil définitif et affranchi est comme celui à qui l'on montre la lune et qui regarde le doigt.

Ne pas confondre « comme si » et « fut-ce ainsi ? »

L'histoire de l'art la première (de Kracauer¹⁸⁹ à Didi-Huberman¹⁹⁰) ne nous a-t-elle pas appris que « Le Progrès » n'existe pas, au sens du « toujours mieux, toujours plus » de l'idéologie chrétienne-industrielle, au sens de l'accumulation capitaliste ? Être plus avancés dans l'histoire ne nous avance pas automatiquement dans la juste compréhension des pauvres pèlerins d'hier, comme voudrait nous le faire croire plus d'un docte commentaire de « montage historique » tombant sur les images d'hier comme la voix de Dieu sur le mont Sinäï. L'histoire des sociétés humaines n'a pas un seul sens, elle n'est pas linéaire, ni progressive ni téléologique, mais aléatoire, inachevée, polyphonique, avec des reculs tout autant que des avancées spectaculaires, des reprises surprenantes, des coexistences dissonantes, des harmonies retrouvées et des barbaries modernes. C'est le scandale et le mérite du documentaire d'Alain Resnais et Chris Marker, « Les Statues meurent aussi » (1950), d'avoir, un des premiers, soutenu ce relativisme à l'écran (au prix d'une interdiction de dix ans).

Le paysage historique n'est certes pas une ligne chronologique ascensionnelle, c'est une spirale de constellations civilisationnelles clignotant dans le champ indéfini et obscur des possibles sociétés humaines, constellations dont l'Histoire (grand H = Historiographie, qu'il faut distinguer de l'histoire vécue, petit h, et de la petite histoire comme récit ou drame) s'efforce de retracer la formation, le sens, le déclin et les confrontations, car coexistent toujours, sur le globe, des temps, des modes de vie et de voir différents suivant les latitudes. Et le sens du passé se trouve sans cesse modifié, enrichi ou obscurci, en tout cas rebrassé par le passage du temps et le présent en cours, le moment et le lieu d'où on l'envisage. La question de savoir d'où parle l'historien (le documentariste idem), de quelle autorité et documents il use, est donc cruciale ; et il doit obligatoirement répondre de sa façon de se situer et de la vision des événements qu'il élabore (car il ne les trouve pas tout faits), vision qui ne saurait être unique mais non plus arbitraire. L'investigation historique, comme la définit Jean-Claude Passeron, est "une recherche du temps perdu à partir d'informations vestigiales solidaires de contextes non directement observables", contextes

¹⁸⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique », essai rédigé en 1935, 1ère édition en 1955, Paris, Gallimard, collection « Petite Bibliothèque Payot », 2013.

¹⁸⁹ Siegfried Kracauer, journaliste, sociologue et critique de film allemand, lié aux intellectuels de l'École de Francfort, ndlr.

¹⁹⁰ Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art français, ndlr.

que l'enquête, la mise en intrigue et le montage doivent s'efforcer de restituer non pas « *comme si vous y étiez !* » (façon musée Grévin) mais en assumant l'écart qui nous y ramène : la remontée problématique du temps à travers le « depuis » qui relie « maintenant » à « alors ».

Cette mise en perspective, ce remontage intrinsèques au travail de l'historien, et qui sont la trame visible de son agencement des « faits », font que l'Histoire ne saurait être le déroulement d'un drame. Faut-il rappeler que l'Histoire ne se joue pas au présent de l'action ? que son travail ne consiste aucunement à reconstituer sous nos yeux ébahis le passé comme s'il était présent (seule la meilleure fiction peut tenter ce pari), mais à interroger ce qui est probablement advenu (causes, raisons, circonstances et conséquences) à partir de ce que nous sommes actuellement devenus ? L'Histoire ne relève pas du « comme si », vraisemblance propre à la fiction comme feintise dramatique, mais du « fût-ce ainsi/pourquoi ça ? », c'est-à-dire d'un régime de vérité généalogique.

Rien à prouver là où le doute n'a pas lieu

À la différence de toute fiction donc, l'écriture historienne (qu'elle soit verbale ou filmique) se doit d'exhiber ses hypothèses, ses questions, ses matériaux, ses preuves, son montage. Alors comment filmer l'Histoire ? L'Histoire, on l'aura compris, ne défile pas sous nos fenêtres ni ne se manifeste dans nos cimetières. Comme le dit Paul Veyne (in « *Comment on écrit l'histoire* »¹⁹¹), « les faits ne sont pas tout faits, il faut les faire », ou encore « les événements historiques ne sont pas des sites qu'on visite ». De ce point de vue, il est vain et prétentieusement ridicule de vouloir exhiber le passé comme il fut et faire croire que « ça s'est passé comme on vous le montre ». Sauf à quitter la réflexion historienne documentée et à déplacer explicitement le sujet sur l'autre scène, celle de la fiction et de l'action où la licence poétique autorise paradoxalement à « faire comme si ça s'était passé comme ça » ! Encore faut-il que ce déplacement (ce délasement des contraintes de la preuve) soit explicite, ce qu'il n'est jamais dans les docu-drames et autres docu-fictions tellement prisés par les chaînes de télévision. Il y a pourtant autant d'écart entre Histoire et drame, qu'entre une reconstitution judiciaire et une série policière.

Bien sûr, l'histoire a toujours été prétexte à fictions : « d'après des faits réels », « la véritable histoire de... », « comme si vous y étiez »... La prétention de la fiction à la réalité est un ressort bien connu des forains, des conteurs, des camelots. Nous sommes fascinés par cette pseudo-authentification de la fiction comme « reproduction/représentation » d'événements réellement advenus ! Nous entrons là dans le royaume du vraisemblable (et du faux-semblant) où l'objectif n'est pas de certifier faits et interprétations par témoignages et enquête documentaire comme en Histoire, mais de faire croire le spectateur à l'illusion proposée comme si c'était la réalité même ou sa copie conforme. Mais si l'illusion dramatique est autorisée (et obligée) à la vraisemblance, et non pas astreinte à la vérité historique, c'est que le but visé (et atteint dans le meilleur des cas : Shakespeare, Stanley Kubrick...) n'est pas une recherche sur les événements, leur contexte et leur enchaînement, mais une scénarisation de situations et conduites

¹⁹¹ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, collection « Points Histoire », 1996.

typiques, inspirée librement de « personnages » (notons la duplicité du terme) historiques, susceptible d'émouvoir le spectateur et de le toucher moralement. Moyennant quoi, si le scénario et les acteurs sont bons, on parlera de « vérité dramatique »... qui peut être à cent lieues ou à un cheveu de la vérité historique, mais qui ne se joue en aucun cas sur la même scène ni selon le même régime de croyance.

En fiction, le doute, vertu cardinale de toute connaissance historique ou scientifique, n'a pas lieu d'être puisque nous acceptons d'y croire comme si ça existait le temps de la représentation. Et si nous n'y croyons plus, nous nous ennuyons tout simplement et nous dirons que le film est raté. Dire en revanche qu'on ne croit pas aux propos, aux images ou au montage de tel documentaire, c'est mettre en cause la véracité des faits, l'honnêteté du réalisateur, accuser le montage d'être menteur ou erroné. Même si l'on peut estimer que la fin de « *Spartacus* » (imposée par les producteurs) est anachroniquement et pitoyablement christique (ce que Kubrick a déploré le premier), nos critères pour juger de la crédibilité d'une fiction même historique et ceux pour juger de la véracité d'un documentaire d'histoire sont fort différents. Pousser le spectateur à les mélanger, voire à y renoncer, par un tour de passe-passe baptisé « docu-drame » ou « docu-fiction », relève de la confusion intéressée.

La « bonne affaire » tourne à la mauvaise sauce, et la responsabilité des réalisateurs comme des producteurs et diffuseurs se trouve engagée lorsqu'ils cherchent à faire entrer l'Histoire dans le genre du récit et de la croyance fictionnels, lorsqu'ils prétendent faire de l'Histoire dans les formes du drame, et emporter l'adhésion du public (Audimat oblige) sur un mode de persuasion qui est celui de l'illusionnisme des contes. Comme si l'on pouvait ignorer l'ironique remontrance de Jorge Luis Borges : « Si Madame Bovary est réaliste, Hitler ne l'est pas ». L'extraordinaire catégorie « docu-fiction » est un marché de dupes, où chacun des termes soi-disant synthétisés cherche à usurper la forme de légitimité de l'autre en sacrifiant la sienne, avec pour résultat une chimère qui a tout d'un mulet, croisement stérile, ni âne ni cheval.

Reconstitution : ne pas s'y croire !

Je ne m'attarderai pas ici à critiquer les confusions volontaires et honteuses du docu-fiction (voir mon livre « *Le Documentaire et ses faux-semblants* »¹⁹²). Est-il vraiment nécessaire de démontrer que le musée Grévin n'est pas un monument historique ? Je voudrais me limiter à quelques remarques sur la notion centrale de « reconstitution », et plus particulièrement sur la pertinence ou l'outrecuidance de certaines de ses modalités.

Pour aller droit au but, j'avancerai qu'en matière de documentaire d'Histoire, à la différence de la fiction, la reconstitution doit se donner pour ce qu'elle est : une reconstitution, c'est à dire une image hypothétique sujette à variations et questions, à remontages et interprétations, un instrument de réflexion pour démonter et re-monter le temps. Non pas une « représentation » au sens de reproduction prétendument authentique de ce qui fut et incitant le spectateur à s'y croire ! Mais une figuration, une interprétation, une « re-présentation » insistant sur le « re » au lieu de le gommer comme dans

¹⁹² François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

l'illusionnisme fictionnel. Ce « re », c'est l'écart obligé et irréductible entre passé et présent, qui ouvre justement au travail spécifique de rétrospection et reprise de l'historien. Et forcément, cette élaboration « différante » ne peut s'effectuer ni au présent du film d'action, ni à l'imparfait des contes, mais seulement au passé recomposé et au conditionnel passé, voire, comme chez Marker, au futur antérieur, temporalité étrangement spéculative en forme de rétropédalage, deux pas en arrière un pas en avant...

Ce type de reconstitution qu'on peut qualifier de « problématique » (par opposition à « vraisemblante »), nombre de brillants documentaristes le pratiquent suivant des procédés originaux et différents : Richard Dindo et ses « lieux dits », convoquant les témoins oculaires sur les lieux pour qu'ils « s'avancent et disent » ; Errol Morris et ses figurations délibérément hyperboliques imageant les récits des témoins ; Romuald Karmarkar faisant répéter des discours historiques par des acteurs... De même, aux films de remontage d'archives dits « historiques » (façon « *Apocalypse*¹⁹³ » ou « *De Nuremberg à Nuremberg*¹⁹⁴ ») – dont le montage-escamotage et le commentaire veulent nous faire croire que ce sont les événements eux-mêmes (non des prises de vue empruntées sans source citer) qui défilent sous nos yeux et prennent leur sens évident par la magie d'un commentaire rétrospectif « objectivement » condescendant ! –, à ces remontages propagandistes, on peut opposer les reprises de vue d'un Chris Marker, d'un Marcel Ophuls, d'un Harun Farocki¹⁹⁵, d'un Péter Forgacs¹⁹⁶, d'un Hartmut Bitomsky, d'un Robert Stone..., qui questionnent ce que trahissent les prises de vue d'hier par leur remontage problématique d'aujourd'hui.

Décidément non – sauf à jouer explicitement la reconstitution dramatique à grand spectacle (et il en est de fameuses) –, celui qui veut porter l'Histoire à l'écran ne saurait nous refaire le coup du « comme si vous y étiez mesdames et messieurs ! », cher aux forains. Au fond, pour peu qu'ils aient lu un tantinet autre chose qu'« Écran total » (nombre d'articles d'historiens ont dénoncé les falsifications du « docu-fiction »), certains responsables de diffusion ou production s'en doutent bien. La question n'est pas qu'ils devraient en prendre conscience, c'est qu'ils s'en fichent, car Histoire ou pas, tout produit marchand doit être une « success story ». Que ce soit fallacieux n'entre pas en ligne de compte, ce qui compte c'est que ça marche. Et si ça marche, cela ne prouve-t-il pas qu'ils

¹⁹³ "Apocalypse, Hitler, série documentaire en deux parties d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle, avec des archives colorisées, diffusé sur France 2 en 2011.

¹⁹⁴ « De Nuremberg à Nuremberg », film documentaire en deux parties de Frédéric Rossif sur le régime nazi, diffusé en 1989 sur Antenne 2.

¹⁹⁵ Harun Farocki est un réalisateur allemand d'origine tchèque, qui a réalisé de nombreux courts métrages documentaire expérimentaux, en réutilisant des « images opérationnelles » militaires, télévisuelles, carcérales..., ndlr

¹⁹⁶ Péter Forgacs est un cinéaste hongrois qui a notamment réalisé des films en réutilisant des films amateurs des années 1930 et 1940, ndlr.

ont raison ? donc qu'ils sont dans le vrai... et que tout ce que vous venez de lire est sans objet ?

François Niney, enseignant à la Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son), membre de l'Ircav (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel), septembre 2013

Preuve et vérité: la justice saisie par le documentaire

Par Ana Vinuela, maître de conférences à l'université Paris Diderot-Paris 7, directrice des études à Ina Sup, Ina



Ana Vinuela est maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris-Diderot et directrice des études à Ina Sup. Elle enseigne notamment au Master 2 « Documentaire : écritures des mondes contemporains ». Ses enseignements et ses spécialités de recherche portent sur l'économie et le financement des industries de l'image et des œuvres audiovisuelles, les politiques publiques dans ce secteur et les représentations de l'histoire et du social dans le documentaire. Elle a participé à la création d'Ina Sup, l'école supérieure de l'Institut national de l'audiovisuel et a été directrice de projets du Club d'investissement Media, une initiative du Programme Media de l'Union européenne. Elle a aussi été responsable de divers projets de formation financés par la Commission européenne, destinés à des professionnels européens et des pays du Sud de la Méditerranée. Ana Vinuela intervient régulièrement auprès d'organismes internationaux en tant que spécialiste du financement et du développement d'œuvres audiovisuelles.

Le documentaire fait bien plus que puiser dans le milieu de la justice des sources d'inspiration ou un sujet de prédilection. L'analyse des rapports entre ces deux univers éclaire les notions de preuve et de vérité dans le documentaire, montrant dans les deux cas leur impossibilité à se présenter comme définitives et uniques, mais forcément comme provisoires et multiples. L'emprunt d'éléments appartenant à la mise en scène et à l'oralité du procès soulève aussi des questions présentes dans le débat actuel sur les complexes négociations qui ont lieu entre le réel et sa représentation à l'écran. Par ailleurs, la convergence du documentaire avec l'univers judiciaire propose un terrain privilégié pour aborder la question des frontières de plus en plus floues, et des hybridations de plus en plus fécondes avec la fiction. Réciproquement, le monde judiciaire n'a cessé de s'intéresser à l'image animée et la présentation de films et de vidéos dans les procès, parfois qualifiés de « documentaires », est devenue une pratique courante. Ana Vinuela met en lumière ces questions, en s'appuyant sur de nombreux exemples.

Un imaginaire issu des représentations de la justice américaine

Depuis le 2 janvier 1935, date à laquelle commence dans le New Jersey le très médiatisé procès de Bruno Richard Hauptmann, accusé du meurtre du fils du célèbre aviateur Charles Lindbergh, la présence de la caméra dans le prétoire a donné lieu à une nouvelle forme de médiation de l'univers de la justice. Une médiation que de nombreux documentaires contemporains s'efforcent de dépasser, s'emparant de façon inédite et créative d'une dramaturgie qui laisse une place significative à l'émotion et au suspense.

Les rapports entre justice et documentaire se caractérisent avant tout par une appropriation par le documentaire des codes narratifs et rhétoriques de l'univers judiciaire. Le matériau emprunté par le cinéaste possède déjà une structure dramatique avérée, celle du procès. Dans ce processus d'appropriation, le dense tissu de représentations audiovisuelles construit par la fiction est très présent, conduisant les spectateurs à se considérer presque comme des spécialistes d'une justice pourtant circonscrite à la pratique nord-américaine, beaucoup plus représentée que la française, et dont les aspects formels sont très différents.

Les procès américains, explique le magistrat Antoine Garapon¹⁹⁷, avec présentation de témoins par la défense et par l'accusation et possibilité pour chaque partie de se livrer à des interrogatoires et des contre-interrogatoires, sont beaucoup plus spectaculaires et donnent lieu à de belles joutes verbales. Cet auteur, qui emprunte à Michel Foucault la notion de « forme de vérité » pour remplacer celle de « vérité », a analysé la façon dont les procès français et américains mettent en œuvre deux formes différentes de vérité.

En France, où le système est inquisitoire, la vérité est le fruit d'une enquête effectuée par une autorité institutionnelle et scientifique. Le récit construit progressivement est destiné à entraîner la conviction de juges professionnels. Les successives auditions, analyses et avis d'experts sont consignés dans un dossier à partir duquel sera établie la vérité judiciaire.

Dans le système accusatoire américain, le spectacle est le support de la vérité et, à ce titre, il est indissociable du travail de la justice. D'où, toujours selon Antoine Garapon, la pertinence aux États-Unis d'un vocabulaire dramaturgique (intrigue, suspense, coups de théâtre, retournement) pour rendre compte d'une affaire, alors que la métaphore religieuse correspond mieux à la forme française (cérémonie de la parole, liturgie pénale).

Le caractère spectaculaire du procès américain et la publicité qui l'entoure ont contribué à installer l'univers judiciaire comme une catégorie à part entière dans les imaginaires collectifs. Ses codes dramatiques et sa mise en scène sont intelligibles pour une grande majorité des spectateurs, d'où cette fausse familiarité avec l'univers du procès que nous pensons avoir acquise grâce aux nombreuses représentations que la fiction télévisuelle et le cinéma en ont fait au long de leur histoire.

Un exemple radical de la prégnance de l'imaginaire du procès via la fiction et de la façon dont le documentaire emprunte sa mise en scène est « *Cleveland contre Wall Street* ». Ce documentaire de Jean-Stéphane Bron (2010) raconte l'histoire d'un procès de fiction, un procès qui aurait dû avoir lieu mais qui n'a existé que dans sa forme cinématographique. Un film où, encore une fois, la justice et le documentaire s'allient pour transgresser la frontière des genres. Le procès organisé par le cinéaste oppose les avocats de la ville de Cleveland à ceux des banques de Wall Street, qu'ils jugent responsables des saisies immobilières qui dévastent leur ville. Avec une dramaturgie documentaire qui rappelle celle de Rithy Pahn dans « *S21 La machine de mort Khmer Rouge* », Bron met en scène, sur les lieux mêmes, la parole des témoins ou des protagonistes des événements évoqués. Il

¹⁹⁷ Antoine Garapon, « [Preuve et vérité dans les procès français et américain](#) ». Article consulté le 30 août 2013. Antoine Garapon est secrétaire général de l'Institut des hautes études sur la justice.

respecte la forme des procès américains, avec présentation de témoins par la défense et par l'accusation, et possibilité pour chaque partie de se livrer à des interrogatoires et des contre-interrogatoires, produisant une signification politique avec cette parole librement exprimée par chaque personnage.

La notion de vérité dans le spectacle du procès

Dans le système accusatoire américain, c'est donc à partir du spectacle d'un combat entre deux parties que se déduit une vérité instable et provisoire. Fort de son expérience d'auteur et réalisateur de deux documentaires sur l'univers judiciaire aux États-Unis, « *Un coupable idéal* » (2001) et « *The Staircase* »¹⁹⁸, Jean-Xavier de Lestrade affirme :

« Aux États-Unis, au cœur même du processus judiciaire, ce n'est pas la vérité des faits qui est recherchée, mais plutôt des fragments de vérité. C'est une recherche pour reconstruire une autre vérité, qui s'apparenterait à une forme de *storytelling*. D'un côté, on a un procureur qui met en cause le suspect, le met en examen, le poursuit et va arriver devant un tribunal avec une version de l'histoire. Il va dire que cette version de l'histoire est la vérité, mais c'est sa vérité, celle qu'il présente. De l'autre côté, l'avocat qui défend le suspect va arriver avec une autre version de l'histoire qui est souvent une version opposée »¹⁹⁹.

Les collisions qui se produisent entre deux manières de raconter une histoire constituent un matériau très riche pour construire la structure narrative d'un film. Par exemple, dans « *The Staircase* », une série documentaire qui raconte l'histoire des mystères qui entourent la mort de Kathleen Peterson, épouse de l'écrivain Michael Peterson, accusé et condamné pour ce fait, la défense explique qu'il s'agit d'un accident, tandis que, pour le procureur, c'est un meurtre sauvage. En réalité, aucun des deux ne recherche la vérité. Chacun construit son propre discours et sa propre vérité en fonction des éléments qu'il peut présenter.

Manu Bonmariage va jusqu'à déclarer dans le commentaire de son film « *Les Amants d'assises* » (1992) que ce qui l'intéresse, c'est que les personnages soient « conscients qu'ils sont filmés », afin qu'ils en profitent pour dire une vérité qui leur appartient. Le cinéaste belge refuse ainsi de chercher la vérité dans les faits pour privilégier la captation de certains moments qui rendent compte de la complexité de l'être humain et de ses zones d'ombre dans ce documentaire construit à partir d'un procès, qui retrace la chronique de l'amour bafoué de deux amants passionnés qui ont commis l'irréparable en tuant le mari jaloux.

La consanguinité entre un certain type de documentaires et le discours et la mise en scène judiciaires transparait notamment, dans la façon dont les deux types de récit approchent

¹⁹⁸ Les deux parties de cette série documentaire ont été diffusées en France sous le nom de « Soupçons » (2002) et « Soupçons : la dernière chance » (2012).

¹⁹⁹ Ana Vinuela, Jean-Xavier de Lestrade, « Retour sur *The Staircase* : la caméra peut-elle saisir la vérité ? » in « Sociétés & Représentations », n° 35, p. 265, Paris, Publications de la Sorbonne, printemps 2013, .

la notion de preuve. Suivant Brian Winston²⁰⁰, dans la justice et dans le documentaire, cette notion renvoie à une acception très différente de celle véhiculée par le positivisme scientifique qui l'associe à l'idée de vérité. Dans le débat judiciaire, il existe toujours une distance entre la preuve et la vérité – provisoire et multiple –, comparable à celle qui existe dans le documentaire. En revanche, dans le domaine de la science, la théorie des probabilités a été utilisée pour soutenir l'idée qu'il existe une cohérence entre la preuve et la vérité, sans presque aucun questionnement, au moins jusqu'à très récemment.

Émeline Seignobos rappelle les attaques d'ordre logique et philosophique lancées contre la rhétorique, qui ont pris comme cible le traitement de la vérité : « L'évidence, considérée comme une forme idéale de vérité, permet ainsi de prendre la mesure de la complexité des rapports entretenus entre la technique rhétorique et la cause en jeu. La nécessité d'un vainqueur dans la joute oratoire proclame alors une forme de vérité contenue dans le discours habile et persuasif et sorti de toute considération herméneutique et éthique »²⁰¹.

En se rapprochant du modèle de l'« évidence » (« preuve » en anglais) juridique, le documentaire abandonne définitivement, s'il en fallait, l'idéal d'objectivité que de nombreux réalisateurs et théoriciens ont recherché tout au long de son histoire pour légitimer la réception de ce qui est filmé par la caméra du documentariste comme preuve du réel.

La caméra : témoin, juge et partie

Il est un élément qui contribue à accroître la distance entre la réalité de l'univers de la justice et sa représentation audiovisuelle : la présence de la caméra. Celle-ci n'est jamais neutre, mais influence et trouble de différentes manières le déroulement d'un procès ou d'un interrogatoire. Arrêtons-nous sur deux exemples qui nous permettent d'illustrer cette affirmation. Le premier est le film « *Délits flagrants* » (1994), où Raymond Depardon choisit un dispositif qui, en apparence, évite toute intentionnalité signifiante : la caméra est immobile, située au milieu du cadre, à égale distance entre les personnes mises en cause et les représentants du pouvoir judiciaire : substitut du procureur de la République, avocat ou enquêtrice de personnalité. Pour Jean-Louis Comolli, « Depardon a choisi ce dispositif pour laisser la situation se dérouler sans interférer. Mais il ne suffit pas que le cinéaste affecte de se retirer, ou croit le faire, veuille s'abstraire, tente de s'annuler. Les juges et les jugés vont agir et réagir en fonction non seulement de la situation judiciaire, mais en fonction de la situation cinématographique »²⁰². C'est ainsi que les personnes interrogées se tournent vers la caméra, dans l'espoir d'établir une connivence avec ce qui apparaît comme un allié possible. Comolli voit même cette présence comme susceptible de renforcer la dimension de « *jeu* » de la scène et sa possible réversibilité. « C'est comme si

²⁰⁰ Brian Winston, « Claiming the real II : documentary : Grierson and beyond », London, BFI ; New York, NY : Palgrave Macmillan, 2008, p. 140.

²⁰¹ Émeline Seignobos, « La Parole judiciaire. Mises en scène rhétoriques et représentations télévisuelles », Ina Editions, 2011, pp. 36-37.

²⁰² Jean-Louis Comolli, « Corps à corps dans le bureau du juge » in « Images documentaires », 2e trimestre 2003, n° 54, Paris, p. 35.

l'on se disait : puisque c'est filmé, ce n'est pas si grave. Il y a du jeu. De la souplesse. Il y a aussi un témoin qui peut enregistrer mes arguments, ma bonne foi, ma sincérité, mes séductions »²⁰³.

Nous pouvons aussi observer comment la présence d'une équipe de tournage altère le déroulement du procès de Michael Peterson dans « *The Staircase* » : David Rudolf, l'avocat de l'écrivain accusé du meurtre de sa femme, est tellement conscient de cette présence que nous avons l'impression qu'il ne plaide pas devant les douze membres du jury, mais qu'il mène sa défense en parlant à la caméra, c'est-à-dire à des millions de personnes qui sont les futurs spectateurs du film qui est en train de se faire. Le procureur et son équipe, en revanche, ne se sont jamais détournés de leur but, qui était de plaider devant le jury. David Rudolf, un avocat brillant, a voulu laisser une trace de son intelligence et de son éloquence pour la postérité, sans tenir compte que ce qu'il était en train de transmettre aux jurés était une image qui ne correspondait pas à leurs valeurs. Il choisit de se placer dans le camp des gens éduqués, ouverts d'esprit et rationnels, par opposition au camp du procureur qu'il a considéré, avec la connivence du réalisateur, comme celui des gens obtus et sectaires. Un choix qui a débouché sur le fait que le film, au lieu de documenter la victoire qu'il attendait, a documenté sa défaite, rendue évidente par le verdict de culpabilité prononcé à l'encontre de Michael Peterson.

La vocation patrimoniale des archives judiciaires françaises

Si, aux États-Unis, l'accord pour filmer un procès et toutes les situations qui l'entourent relève du juge, l'accès des caméras dans les salles d'audience en France est assujéti à de nombreuses restrictions législatives. Une fois qu'un juge américain a donné son autorisation, comme l'audience est publique, il n'y a dès lors aucune directive d'ingérence sur l'emplacement des caméras ni sur le type de plans qui peuvent être filmés. D'où la facilité pour faire des procès un spectacle audiovisuel. En France, à l'opposé de cette idée, la loi Badinter de 1985 vise avant tout la constitution d'archives judiciaires filmées et les restrictions à la prise de vues dans le prétoire sont nombreuses. Cette loi a été élaborée notamment pour assurer la captation du procès Barbie, qui devait se tenir en 1987. Suivront les procès Touvier (1994) et Papon (1998). Les trois seront diffusés par la chaîne Histoire quelques années plus tard, sans attendre les 50 ans requis par la loi pour la diffusion de ce type d'archives, avec l'autorisation du Tribunal de Grande Instance.

À l'opposé de la liberté dont a pu bénéficier de Lestrade pour filmer ses documentaires sur la justice américaine, le strict cahier de charges imposé par le parquet général de Lyon pour le procès Barbie a donné lieu à un dispositif scénique plus orienté vers la production d'un document « historique » à vocation patrimoniale qu'à la spectacularisation du procès : pas de caméra mobile, pas de travelling ni de gros plan sur le public. On filme la personne qui parle avec quatre caméras installées dans le prétoire : deux de chaque côté, une autre au fond de la salle d'audience pour filmer l'ensemble du prétoire et la quatrième adossée au mur, près du président, face aux témoins. Chaque soir, sous escorte, le réalisateur porte les bandes enregistrées dans la journée au Président qui signe un procès verbal avant de les mettre sous scellés.

²⁰³ Jean-Louis Comolli, *Ibid.*, p.35.

Des images issues de ces corpus ont été l'objet de migrations et de réappropriations dans des documentaires. Toutefois, dans la plupart des cas, leur réutilisation a un caractère notamment illustratif, loin des formes de réemploi plus libres et créatives qui apparaissent dans des œuvres faisant appel à des images de la justice, comme dans les documentaires d'Emile d'Antonio et de William Karel à partir des images du procès du sénateur McCarthy ²⁰⁴ ou dans « *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* » (1999), de Eyal Sivan et Rony Brauman, qui, à partir de 350 heures provenant de l'enregistrement en 1962 du procès Eichman à Jérusalem par le réalisateur américain Leo Hurwitz, dressent un portrait de deux heures du fonctionnaire zélé, impliqué dans l'extermination des juifs d'Europe, que fut Adolf Eichman. Et encore plus éloignée de la façon dont Marcel Ophuls utilise les images d'archive du procès de Nuremberg dans son essai documentaire « *L'Empreinte de la justice* », où il aborde des questions liées à la nature – et aux conséquences – de l'action de juger, à partir d'une réflexion qui a comme axe central l'application des principes du procès de Nuremberg au Viêt-Nam et en Algérie.

Le recours de la justice à l'image animée

Nous avons analysé les emprunts du documentaire à l'imaginaire et à la mise en scène de la justice et la façon dont ces deux dispositifs abordent la notion de vérité. Dans les paragraphes qui suivent, nous nous concentrerons sur la présence de l'image animée dans l'univers judiciaire et les vertus démonstratives que la justice prête au documentaire, renforçant ainsi le tissu d'influences réciproques. La proximité ainsi générée se traduit par la prolifération de documentaires qui témoignent d'une volonté pédagogique d'explication de l'univers judiciaire, de festivals dédiés aux films sur la justice, de chaînes thématiques consacrées à ce milieu, et plus encore, par la création de parcours universitaires. Le cours « *Documentaries and the law* », de l'université de Penn aux États-Unis, destiné à des futurs juristes et avocats, affiche comme objectifs de promouvoir l'utilisation critique et l'analyse de documentaires sur la justice dans les facultés de droit, d'analyser le rôle des acteurs de la justice dans le procès créatif qui sous-tend la réalisation de documentaires et promouvoir la production et les usages de la vidéo dans le travail des avocats (« *visual legal advocacy* »). Tout un programme qui met en lumière l'intérêt que la justice porte à l'image animée en tant que preuve ou en tant qu'alliée disposant de qualités pédagogiques et explicatives. En découle le fait que la présentation de films et de vidéos lors des procès est devenue une pratique courante.

Une catégorie spécifique s'est ainsi constituée, celle des « *evidentiary films* » ou films ayant force de preuve, une forme cinématographique méconnue et inclassable qui, en raison notamment de sa finalité, présente une certaine autonomie par rapport au documentaire ou à la fiction, et qui est également impossible d'assimiler complètement à

²⁰⁴ En 1954, les caméras de la télévision pénétrèrent au cœur du Sénat des États-Unis et retransmirent en direct les auditions du sénateur McCarthy, lors d'un procès à l'issue duquel il fut censuré par le Sénat américain et définitivement écarté de la vie politique. Les 187 heures d'auditions furent aussi enregistrées. À partir de ce matériau, le réalisateur Emile de Antonio a fait un film, « *Point of Order* » (1964), qui raconte la chute de McCarthy. En 2004, William Karel réalise « *Les Derniers jours du sénateur McCarthy* », une adaptation du documentaire d'Emile de Antonio.

la catégorie des films scientifiques ou éducatifs. Louis-Georges Schwartz²⁰⁵ a analysé le rôle et les implications théoriques de l'utilisation du film et de la vidéo comme preuve dans les procès. De 1920 à l'affaire Rodney King²⁰⁶, qui marque une rupture dans l'exploitation de l'image animée comme preuve, l'auteur explique comment la justice a développé un rapport de confiance vis-à-vis du film et de la vidéo, contribuant ainsi à l'influence grandissante des médias visuels comme mode dominant de la formation des connaissances. Par ailleurs, le film et la vidéo dans un contexte juridique – où ils possèdent un sens différent de celui qu'ils peuvent avoir dans une salle de cinéma, à la télévision ou sur l'ordinateur – ont donné lieu à des postulats théoriques qui éclairent sous un angle nouveau le statut de l'image et la contribution culturelle des films.

La présentation de films dans les procès commence à se développer dans les années 1920, c'est-à-dire bien avant l'entrée de la caméra de cinéma dans les salles d'audience, qui a lieu seulement en 1935 comme nous l'avons indiqué plus haut. Depuis, la typologie de films et de vidéos apportés comme preuve n'a cessé de se diversifier : l'enregistrement de crimes pendant qu'ils sont commis, les témoignages d'experts ou la parole de témoins, les reconstructions d'événements et de confessions filmés ou des images montrées pour prouver la violation de droits de propriété intellectuelle ou de droit à l'image. Un ensemble hétéroclite d'objets qui peuvent néanmoins être classés en deux grandes catégories : celle des preuves physiques et celle des reconstitutions, et qui constitue tout un pan de la production d'images insuffisamment étudié dans le milieu académique. Des objets filmiques qui puisent leurs ressources narratives dans le documentaire, mais qui, à leur tour, influencent la pratique et l'écriture documentaire.

Le film, « preuve » en dehors de la salle d'audience

Avec « *The Thin Blue Line* » (1988), Errol Morris mène une réflexion fondationnelle sur la capacité du documentaire à contribuer à la recherche d'une vérité. L'œuvre s'attache à établir une vérité documentaire pour prouver l'innocence d'un homme condamné à la prison à perpétuité. Par ailleurs, le film brouille la frontière entre documentaire et fiction et invente ce que François Niney considère comme « un cinéma qui devient la fable du réel »²⁰⁷. « *The Thin Blue Line* » s'articule à partir de la mémoire et les témoignages de témoins oculaires de la mort d'un policier. Chaque mémoire individuelle donne lieu à une reconstitution mise en scène et faisant appel à des procédés du cinéma de fiction, en particulier du film noir, montrant à travers les juxtapositions effectuées par le montage

²⁰⁵ Louis-Georges Schwartz, "Mechanical Witness : A History of Motion Picture Evidence in U.S. Courts", Oxford University Press, 2009.

²⁰⁶ Le 3 mars 1991, à l'issue d'une course-poursuite, Rodney King, un jeune homme noir repéré pour excès de vitesse, est violemment frappé par les forces de l'ordre. Un habitant de Los Angeles filme avec sa caméra vidéo le moment où King est passé à tabac par quatre policiers. Le document amateur est diffusé le lendemain sur une chaîne de télévision locale puis dans tout le pays. L'acquittement des quatre policiers impliqués dans l'affaire déclenche les émeutes raciales de 1992 de Los Angeles.

²⁰⁷ François Niney, « L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire », Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 309.

comment la reconstitution de chaque vérité ne peut se faire qu'en opposition aux autres vérités.

Avec un style soigné, Morris joue avec le temps pour créer un récit non linéaire et insère de nombreux gros plans d'objets décontextualisés. Ces plans, remarque Bill Nichols, « acquièrent une motivation formelle, devenant une série d'images iconographiques qui s'enchaînent entre elles pour suggérer comment le film, bien qu'étant un documentaire, ne peut pas certifier son authenticité historique en tant que preuve. Cette démarche réflexive place le film dans la frontière entre la fiction narrative et l'argumentation documentaire. Nous le lisons en premier lieu comme un documentaire, mais conscients du fait que ce qui se déroule devant la caméra correspond moins au registre historique qu'aux choix faites par le réalisateur »²⁰⁸.

C'est cette démarche réflexive qui confère au documentaire sa valeur cinématographique, indépendamment de sa pertinence dans les débats juridiques autour du statut de l'image. Être réflexif - rappelle Jay Ruby – « consiste à structurer un produit de telle façon que le spectateur assume que trois éléments (producteur, processus et produit) forment un ensemble cohérent. Le producteur, de façon délibérée et intentionnée, révèle au spectateur les hypothèses épistémologiques qui sous-tendent le film et qui l'ont mené à formuler une série de questions d'une manière précise, à chercher des réponses à ces questions et, enfin, à présenter ce qu'il a trouvé »²⁰⁹.

Et c'est cette démarche qu'élué le film mexicain « *Presunto culpable* » (2011), de Roberto Hernandez et Geoffrey Smith, censé dénoncer les dysfonctionnements et la corruption du système judiciaire dans ce pays en suivant la lutte de deux avocats munis d'une caméra pour libérer un innocent accusé de meurtre. Ce film polémique, pourtant récompensé dans des nombreux festivals de cinéma, a été confronté à deux vagues de réactions de nature très différente mais toutes les deux intéressantes pour éclairer le statut de l'image dans la société et dans le monde judiciaire. Les premières réactions se produisent suite à une décision de justice ordonnant la suspension provisoire de la diffusion en salles du documentaire. La décision suscite une prise de parole citoyenne revendiquant la défense de la liberté d'expression.

En parallèle, et c'est la réaction qui nous intéresse avant tout dans le contexte de cette analyse, un groupe de cinéastes mexicains, adhérant aux propos exprimés dans une lettre rédigée par l'un d'entre eux, Juan Manuel Sepulveda, manifestent leur opposition à l'utilisation dans le documentaire de méthodes similaires à celles employées par le système qu'ils prétendent dénoncer. Les propos de la lettre traduisent aussi la volonté de soulever les dangers liés au fait d'approcher le réel en dehors de toute considération éthique et en l'absence d'une démarche réflexive. Ce qu'ils dénoncent, in fine, est le risque de rendre équivalents le réel et sa représentation audiovisuelle, en niant la capacité

²⁰⁸ Bill Nichols, "Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary", Indiana University Press, 1991, p. 270.

²⁰⁹ Jay Ruby, « The Image Mirrored : Reflexivity and the Documentary Film » in Alan Rosenthal, and John Corner, "New Challenges for Documentary", Manchester University Press, 2005, p ; 35.

qu'a cette représentation à construire sa propre signification éthique. En témoignent les propos très tranchés de Sepúlveda :

« "*Presunto Culpable*" a créé un précédent dangereux, en inaugurant l'ère du spectateur-juge-bourreau et du cinéma-punition. Ce film enterre les efforts de tous ceux qui, au Mexique, luttent pour réaliser et diffuser des films susceptibles d'élargir le regard sur le réel, bien plus complexe qu'un conflit entre gentils et méchants. Ceux qui se battent en faveur d'un cinéma capable de générer des consciences critiques, d'encourager une pensée libre et d'explorer l'expérience infinie de l'esthétique²¹⁰».

Peut-être serait-il important de conclure en rappelant l'éclairage que fait Stella Bruzzi sur la définition du réel dans le documentaire quand elle écrit que : « Le documentaire ne sera jamais le réel, mais il n'effacera ou n'invalidera non plus le réel dans la représentation qu'il en fait. C'est une négociation entre le réel et l'image, d'une part, et l'interprétation et le parti-pris d'autre part »²¹¹. Une affirmation qui peut aussi être appliquée au discours et à la mise en scène de la justice.

Ana Vinuela, maître de conférences à l'université Paris Diderot-Paris 7, directrice des études à Ina Sup, Ina, septembre 2013

Traductions : les traductions de l'anglais et de l'espagnol ont été effectuées par l'auteur de l'article.

²¹⁰ Lettre publiée dans le journal *La Jornada*, Mexico, le 9 mars 2011 à propos du documentaire *Presunto culpable*.

²¹¹ Bruzzi, Stella, *New Documentary*, Londres, Routledge, 2006, p. 6.

Le webdocumentaire, entre approximation et expérimentation

Par Bruno Masi, journaliste, réalisateur, responsable pédagogique à Ina Expert



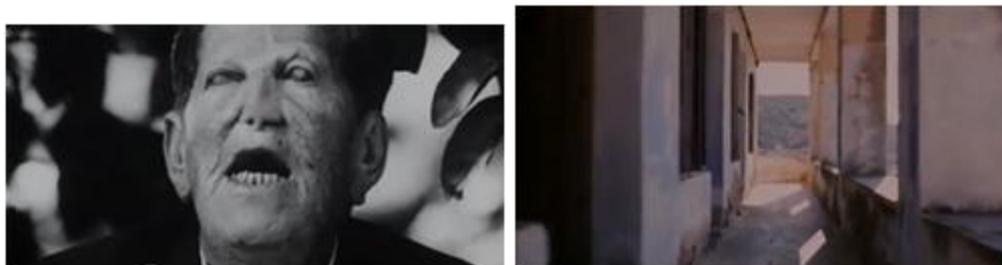
Bruno Masi est auteur et journaliste, responsable des filières Journalisme, Jeux vidéo et Transmédia à Ina Expert . En 2011, il coréalise le documentaire transmédia [La Zone, Retour à Tchernobyl](#) (composé d'un webdocumentaire diffusé sur [lemonde.fr](#), d'une installation à la Gaîté Lyrique et d'un livre aux éditions Naïve) qui remporte le prix RFI-France 24 du meilleur webdocumentaire et le prix de l'œuvre interactive au Festival du Nouveau Cinéma à Montréal la même année. Il est l'auteur de l'expérience web « 14, dernières nouvelles » qui sera lancée par Arte en janvier 2014 et de la web-série « ANNA », une fiction écrite pour France Télévisions et Radio Canada et produite par Agat Films & Cie / Ex Nihilo et KNGFU qui devrait voir le jour début 2015.

Le webdocumentaire, un certain avenir du documentaire ? Depuis un certain nombre d'années, ce type d'œuvres investit Internet, des chaînes leur dédient des plateformes, des auteurs, souvent des journalistes au départ, et des sociétés de production se lancent dans l'aventure. Incontestablement, s'est ouvert ici un nouveau champ de la création audiovisuelle, qui ambitionne d'apporter un regard innovant, avec des histoires adaptées à ce type de support, et place l'interaction avec l'internaute-spectateur au cœur du processus créatif. Avec le recul, que recouvre réellement ce mot-valise de « webdoc » ? Fort d'une expérience de journaliste et d'auteur-réalisateur, Bruno Masi dresse un bilan nuancé de ces créations interactives qui, si elles ne concurrencent pas encore la force d'abstraction des grands films documentaires « linéaires », offrent néanmoins d'ores et déjà des promesses intéressantes.

Webdoc versus documentaire, une question de regard

En 1973, le réalisateur français Jean-Daniel Pollet part pour Spinalonga. Au large des côtes crétoises, cette île désormais déserte a abrité durant cinq décennies une léproserie. Le lieu est aussi beau que tragique : l'aridité de la pierre, la chaleur suffocante, le vent, et le mouvement incessant de la mer agissent comme les contrepoints d'une liberté à jamais écartée. On entre à Spinalonga pour y mourir.

Pollet utilise de lents travellings répétitifs pour filmer l'hôpital désert. Il montre la folie de l'enfermement, et la prégnance de la nature aride. Il s'attarde sur les murs, la pierre décrépée, puis il fixe le visage de Raimondakis, lépreux qui vécut ici trente-six ans. C'est le témoin de son film, « *L'Ordre* ». Sa voix rocailleuse, emmurée, entre en résonance avec la matière du film comme avec son décor. Elle inscrit le temps du documentaire dans le cadre précis de l'île, mais l'élève aussi pour en faire une méditation sur l'enfermement, la norme sociale, la mise à l'écart.



« *L'Ordre* », de Jean-Daniel Pollet, 1974 © Jean-Daniel Pollet.

Quarante ans plus tard, Miquel Dewever-Plana et Isabelle Fougère partent pour Guatemala City. La ville est aux mains des gangs de rue qui s'affrontent pour contrôler le trafic de drogue, le racket, la prostitution. Les deux réalisateurs saisissent les rues, les ponts, les bidonvilles, puis ils posent leur caméra face aux yeux d'Alma qui fit partie d'un gang durant quelques années. Le film porte son nom, « *Alma, une enfant de la violence* »²¹². C'est un webdocumentaire.



« *Alma, une enfant de la violence* », de Miquel Dewever-Plana et Isabelle Fougère, 2012 © Arte/Upian/Vu.

Dans une introduction saisissante, la jeune femme égrène d'une voix douce les violences qu'elle a dû infliger à sa première victime lorsque le groupe lui imposa le meurtre comme rite initiatique. Pourtant, au-delà de la force du témoignage de ce personnage filmé sur fond noir, Alma ne parvient jamais à dire autre chose que ce qui nous est explicitement montré, renvoyant son sujet, dont la force des mots demeure incontestable, à son seul contexte pittoresque. Quand « *L'Ordre* » parvient à construire un réseau précis de

²¹² Voir « [Alma, une enfant de la violence](#) », de Miquel Dewever-Plana et Isabelle Fougère, 2012, Arte.

symboles et de résonances, Alma demeure emprisonnée dans l'approximation de son traitement. Pour preuve, ces paysages filmés comme en apesanteur : ils révèlent moins une errance qu'un manque d'intention du regard, autant dire un point de vue. Les grands films sont toujours la métaphore de quelque chose, dit-on.

Une fois mise de côté la différence des histoires, mais recoupée la similarité des dispositifs (face caméra, témoignage, paysages), comment expliquer l'écart de force et de propos entre ces deux objets ? Comment le premier parvient-t-il à élaborer une pensée complexe, tendue, argumentée quand le second ne repose que sur la présence de son témoin, aussi troublant soit-il ? Enfin, comment le premier revendique-t-il une intention cinématographique quand le second semble délibérément se ranger du côté de la télé ?

Mettre cette approximation sur le seul cadre, formel, du webdocumentaire serait sans doute hâtif. Néanmoins, il est intéressant de voir comment le webdoc, au-delà du renouveau qu'il a insufflé, a également trop souvent exempté ses auteurs de questions fondamentales relatives à ce qu'ils souhaitaient raconter, notamment en raison de la profusion des images dont ils usent. En mêlant des médias différents (vidéos, photos, sons, textes, data, liens), ils ont parfois dilué ce qui faisait le socle de leur envie première : raconter le monde autrement, avec leurs yeux à eux et d'une manière sans doute plus complexe, parce que le monde lui-même était devenu plus difficile à cerner.

La promesse d'un nouveau champ de la création audiovisuelle

Dès 2005, avec « La Cité des mortes »²¹³, puis « Voyage au bout du charbon »²¹⁴, « Gaza Sderot. La vie malgré tout »²¹⁵ ou « Prison Valley. L'industrie de la prison »²¹⁶, les auteurs (venant tous du journalisme et du photojournalisme) ne disaient pas autre chose : renouveler le regard, placer l'internaute-spectateur au centre pour raconter avec lui, parfois en temps réel, de (bonnes) histoires adaptées à ces nouveaux supports. Surtout, affirmer leurs points de vue.

²¹³ . « [La Cité des mortes](#) », programme interactif de type webdocumentaire, qui accompagne le livre « La ville qui tue les femmes », enquête à Ciudad Juarez, écrit par Jean-Christophe Rampal et Marc Fernandez, qui fait écho à un documentaire du même nom diffusé sur Canal+, octobre 2005, Upian.com.

²¹⁴ Voir « [Voyage au bout du charbon](#) » », webdocumentaire de Samuel Bollendorff et Abel Ségrétin, produit par Honkytonk Films sur la face cachée du « miracle économique » du charbon en Chine, 2008.

²¹⁵ Voir « [Gaza Sderot. La vie malgré tout](#) », webdocumentaire qui cherche à rendre compte de la réalité telle qu'elle est vécue au jour le jour par les habitants à Gaza (Palestine) et Sderot (Israël), 2008, Arte TV.

²¹⁶ Voir « [Prison Valley. L'industrie de la prison](#) » », webdocumentaire de David Dufresne et Philippe Brault, sur la nouvelle Alcatraz américaine, la prison de Cañon City, Colorado, Arte TV, Upian, 2010.



« La Cité des mortes », de Jean-Christophe Rampal et Marc Fernandez, 2005©Upian.com.



« Voyage au bout du charbon », de Abel Ségretin et Samuel Bollendorff, 2008©Honkytonk Films.



***Prison Valley*, David Dufresne et Philippe Brault, 2010©Arte/Upian.**

Le webdocumentaire, son industrie, son économie, se sont structurés sur ce paradigme. De nouveaux producteurs (Upian, Honkytonk, Darjeeling) sont apparus quand d'autres, plus anciens (Agat Films, Les Films d'Ici, Capa), ont habilement capitalisé sur leur savoir-faire pour investir ce nouveau champ de la création audiovisuelle. Les diffuseurs (Arte, France Télévisions, Radio France, Le Monde, Ina.fr) ont affiné leurs grilles de sélection de projets sans cesse plus nombreux et semblent se tourner clairement du côté de l'innovation, délaissant les projets trop didactiques où seule la délinéarisation prévaut au profit d'histoires dans lesquelles l'interaction avec le spectateur est au cœur de la construction documentaire. Le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), partie prenante de l'essor du webdocumentaire depuis ses débuts, a renforcé sa politique d'accompagnement. En cinq années de fonctionnement, la commission des Nouveaux Médias a aidé 360 projets dont une centaine sont d'ores et déjà réalisés et en ligne. En 2012, 95 projets ont été soutenus pour un montant total de 2.4 Millions d'euros.

La formation a emboîté le pas : la plupart des écoles ont élaboré des cursus spécifiques aux contenus transmédia. Depuis 2011, l'Ina propose une quinzaine de formations professionnelles spécifiques²¹⁷ autour de métiers émergents, comme celui de chef de projet ou d'architecte narratif dont la tâche consiste à développer le récit sur des plateformes et des supports différents. Le genre, qui apparaissait alors comme le nouveau champ d'expression des jeunes documentaristes sensibles à ces règles régénérées de la narration par l'image, a pris de multiples formes, et autant d'étiquettes, du cross au transmédia, des écritures interactives aux nouveaux médias. (Voir quelques exemples de webdocumentaires dans la fresque interactive « Panorama du webdocumentaire en France, 2005-2013 » en annexe du texte).

Deux ans plus tard, l'espoir s'est un peu tari. Le défi de l'immersion du spectateur, de sa plus grande participation au processus de création, et de sa mobilisation n'a pas été complètement rempli. Le webdocumentaire reste encore confidentiel dans son exposition et ses audiences, morcelé dans ses consultations. Il est surtout devenu un mot valise derrière lequel se range un peu tout et son contraire, des œuvres multimédias les plus exigeantes (notamment celles de l'ONF/Office national du film au Canada) jusqu'au diaporama sonore d'entreprises détaillant leurs activités. Il n'a pas réussi à concurrencer la force d'abstraction de certains documentaires linéaires, où l'acuité du regard de l'auteur demeure la pierre angulaire. Il est resté au stade de la promesse ni complètement tenue, ni complètement manquée. L'espoir subsiste, donc.

Le rapprochement entre le documentaire et le jeu vidéo pourrait constituer une des pistes de sa concrétisation. Deux projets seront visibles dès l'automne, propulsés par Arte : « *Type : Rider* »²¹⁸, jeu d'aventure autour de la typographie produit par Agat Films, et

²¹⁷ Voir « [Transmédia. Formation professionnelle et formation continue aux projets transmédia](#) », Ina Expert.

²¹⁸ Voir « [Type : Rider. Le jeu vidéo typographique](#) », Arte, Agat Films & Cie / Ex Nihilo, à partir du 13 octobre 2013.

« *Fort McMoney* », développé au Canada par Toxa, qui plongera le joueur dans l'enfer d'une ville canadienne dévolue à l'exploitation des sables bitumineux. D'autres expériences devraient également prolonger la réflexion sur les modalités du documentaire aujourd'hui : avec les Films d'Ici, Arte lancera en janvier 2014 l'expérience « *On y va !* », qui racontera au jour le jour et en photos la montée vers la première guerre mondiale.



“*Type:Rider*”, 2013©Arte, Agat Films& Cie / Ex Nihilo.

Tous ces projets témoignent de l'extrême vitalité de la création. Néanmoins, sa pérennité dépend de l'affirmation de la place de l'auteur, des histoires qu'ils souhaitent raconter, des narrations innovantes qu'ils mettront en œuvre et du choix assumé du Web comme le plus bel espace d'expérimentation.

Bruno Masi, journaliste, réalisateur, responsable pédagogique à Ina Expert, septembre 2013

Former au documentaire : l'Ina passe à la vitesse supérieure

Par Didier Zyserman, responsable pédagogique à Ina SUP



Après avoir effectué des études d'histoire (Paris 1, Ehess, l'École des hautes études en sciences sociales) et un master audiovisuel à Paris IV, Didier Zyserman a travaillé durant près de dix ans en tant que responsable de centres de ressources dans des structures spécialisées dans le cinéma, l'audiovisuel et le multimédia. Il avait en charge le conseil et l'orientation des publics demandeurs de formations et l'accompagnement des projets de réalisateurs de documentaires. En parallèle à ces activités, il réalise et produit des films documentaires de création. En août 2012, il rejoint l'équipe du second cycle Ina SUP, où il est chargé d'encadrer, en tant que responsable pédagogique, le master Ina SUP « Production audiovisuelle » et le master 2 professionnel « Concepteur audiovisuel » réalisé en partenariat avec l'École normale supérieure de Cachan et l'École nationale des chartes.

Le paysage audiovisuel est en permanente évolution technologique, que ce soit au niveau de la fabrication des contenus, de la diffusion ou de la réception. Le documentaire est plus que jamais au cœur des enjeux et des besoins de ce paysage mouvant. D'où la nécessité pour les organismes de formation continue de s'adapter aux nouveaux besoins générés par ces évolutions, tandis que les universités proposent désormais nombre de formations supérieures à la réalisation. Didier Zyserman décrit comment l'Ina s'insère dans cette offre de formation, en tirant profit de ses atouts historiques : renforcement de ses points forts dans la formation professionnelle et investissement dans une politique ambitieuse de formation initiale et supérieure, avec la mise en place de deux masters complémentaires.

À nouveaux usages et pratiques, nouvelles formations

Le cinéma documentaire est révélateur des changements qui s'opèrent au sein de la société. Il accompagne les évolutions récentes du paysage audiovisuel et les nouveaux usages et pratiques nés des innovations technologiques. Smartphones, tablettes, télévision connectée, ont changé le mode de réception et de fabrication des images. Les formes non linéaires du récit, très présentes dans le transmédia, ont également influé sur la manière de concevoir et de penser le réel. Le documentariste ne pouvait que s'emparer de ces outils technologiques et de ces nouvelles formes d'écriture nées du Web.

L'apprenti documentariste doit être capable aujourd'hui de se former autrement et de pouvoir appréhender toutes les formes de récit, y compris dans leur environnement

numérique. Face à ces besoins, l'offre de formation aux métiers du documentaire s'est étoffée, comme en témoignent la diversification des filières et l'augmentation du nombre de postulants à la réalisation, en particulier au sein de la formation initiale. Chaque année, une centaine d'étudiants suivent une formation spécifique au documentaire, que cela soit au sein de l'université ²¹⁹, dans une école de cinéma, dans une école d'art ²²⁰ ou en formation continue ²²¹.



Des étudiants assistant à la master class d'Yves Jeuland à la Scam, photo Didier Allard, 2011© Ina.

²¹⁹ Parmi les Universités proposant des masters professionnels orientés vers le cinéma documentaire, l'on peut citer :

- « Master pro Réalisation de documentaire et valorisation des archives » - Université Bordeaux III ;
- « Master pro2 « Image et Société » Université d'Évry Val d'Essonne ;
- « Master pro2 « Concepteur audiovisuel » ENS Cachan / ENC / INA ;
- « Master pro2 documentaire de création, option Réalisation » - Université de Grenoble III ;
- « Master pro2 documentaire : écritures des mondes contemporains » - Université de Paris VII ;
- « Master pro cinéma et audiovisuel : réalisation et création » - Université de Paris VIII ;
- « Master pro2 mention Études audiovisuelles, parcours Réalisation » ESAV / Université de Toulouse II Le Mirail ;
- « Master pro Réalisation de documentaire animalier » Université de Poitiers ;
- « Master pro Ecriture et Réalisation Documentaire » - Université de Poitiers ;
- « Master pro Arts du spectacle - Création documentaire » - Université de Strasbourg II.

²²⁰ L'Ensad (École nationale supérieure des arts décoratifs) propose un cursus photo/vidéo intégrant largement le champ documentaire ; Le Fresnoy forme en deux ans des étudiants qui expérimentent et réalisent des œuvres personnelles, dont le documentaire.

²²¹ Pour consulter l'ensemble des formations cinéma, audiovisuel et multimédia proposées en France on peut consulter le site de videadoc (www.videadoc.com), qui propose une base de données très complète sur l'offre de formation initiale et continue.

La formation à la réalisation documentaire investie par l'Université

L'offre de formation à la réalisation documentaire a longtemps été réservée soit aux personnes ayant exercé une activité salariée et voulant effectuer une reconversion professionnelle ou se perfectionner dans son domaine ²²² (formation continue dans le cadre d'un CIF ²²³) soit aux candidats voulant intégrer une école spécialisée de cinéma. Dans le cadre de la formation initiale, l'accès aux écoles publiques se fait par un concours très sélectif ²²⁴ et, proposé à des coûts élevés au sein des écoles privées (environ 7 000 euros par an).

Depuis une vingtaine d'années, l'apprentissage de la réalisation documentaire a fait son entrée au sein de l'enseignement supérieur en France. Dans la continuité des études de cinéma et d'audiovisuel (licence), l'Université a créé des filières professionnelles de niveau master axées sur le cinéma documentaire.

L'Université offre une réelle alternative pour les apprentis cinéastes qui veulent se former aux techniques du documentaire. Cette offre universitaire propose des perspectives d'intégration sur le marché du travail, à un coût raisonnable (droits universitaires). Il existe actuellement une dizaine de masters professionnels spécialisés dans la réalisation documentaire. Ils sont répartis sur l'ensemble du territoire et offrent une formation de qualité aux aspirants cinéastes.

Les masters à vocation professionnelle sont accessibles à partir d'un Bac + 3, après une licence ou un master 1. Ils sont sélectifs et accompagnent une vingtaine d'étudiants chaque année par promotion. Les programmes académiques proposés alternent apprentissages théoriques (histoire et analyse du documentaire, économie, droit du cinéma et de l'audiovisuel, anglais professionnel, etc.) et apprentissages pratiques par le biais de la réalisation d'un court métrage documentaire. Les étudiants encadrés par des professionnels du secteur appréhendent les différentes étapes de la conception et de la réalisation d'un film (écriture, mise en scène, prise de vue et prise de son, montage et postproduction). À l'issue de leur formation, les étudiants ne deviendront pas tous réalisateurs mais ils auront acquis, auprès d'un corps professoral composé de

²²² L'on peut citer l'exemple des « [Ateliers Varan](#) », organisme fondé par le cinéaste Jean Rouch et qui forme des futurs réalisateurs de documentaire, par le biais d'un stage pratique où chaque apprenant tourne son propre film, prend le son sur celui d'un autre, et discute collectivement de ses rushes avec les autres stagiaires. Chaque année, deux stages forment à la réalisation documentaire (« atelier de réalisation de films documentaires », « pratique de la réalisation documentaire »).

²²³ Il est possible de suivre une formation dans le cadre du plan de formation défini par l'employeur, ou de demander à bénéficier d'un Congé individuel de formation (CIF).

²²⁴ La Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) comporte ainsi pour la formation initiale une section réalisation avec 4 places. La formation dure quatre ans et fait une place au genre documentaire. Concernant la formation continue, deux stages proposés sont spécifiques au documentaire : « atelier documentaire », « archidoc ».

professionnels et d'universitaires, les fondamentaux de la réalisation documentaire. Ils auront également tissé un réseau professionnel, appréhendé les modes d'entrée dans le métier et effectué un stage pratique au sein d'une entreprise audiovisuelle ou sur un tournage de film.

La palette complète de l'offre de formation de l'Ina

C'est dans ce contexte que l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) a développé une offre de formation spécifique aux métiers du documentaire. L'apprentissage des techniques du documentaire à l'Ina s'appuie sur un environnement favorable : une mission patrimoniale de préservation des archives audiovisuelles, un pôle dédié à la production et à l'édition de films documentaires, héritier d'une longue histoire de production documentaire de création, une offre complète de stages longs dans le cadre d'Ina Expert, et enfin la création en 2007 d'une école audiovisuelle : Ina SUP.

• Ina Expert : une offre diversifiée de stages longs en formation continue

L'offre de stages en formation continue à l'Ina est complète et diversifiée. Pas moins de six stages sont proposés pour le documentaire dans tous ses aspects (écriture, réalisation, tournage)²²⁵ et intègrent les nouvelles formes d'écriture à ses programmes. Le décloisonnement des genres, l'ouverture aux nouveaux formats et à l'hybridation de ceux-ci, sont parties prenantes de l'offre de formation depuis déjà plusieurs années. Jean-Claude Mocik, responsable de la filière « Conception, Écriture, Réalisation » explique ainsi que « *les enseignements profitent non seulement d'intervenants spécialisés mais aussi d'équipements adaptés. Les participants abordent ainsi les mutations culturelles et technologiques avec professionnalisme et efficacité* ». Des formations spécifiques au webdoc et aux nouveaux médias, dont le journalisme web (responsable Bruno Masi²²⁶), sont également proposés.

• Ina SUP : deux masters complémentaires en formation initiale

Outre la formation continue, l'Ina aborde le genre documentaire à travers deux formations initiales, l'une centrée sur la réalisation documentaire (master Concepteur audiovisuel), l'autre sur les métiers de la production audiovisuelle (master Ina SUP production audiovisuelle). Ces deux diplômes délivrés dans le cadre d'Ina SUP²²⁷, s'inscrivent dans un

²²⁵ « Pratiquer l'analyse des films documentaires », « Réaliser un documentaire : mode d'emploi », « Enquêter pour le documentaire », « Concevoir et réaliser un documentaire », « Concevoir et écrire des documentaires », « Atelier de conception et de réalisation documentaire ».

²²⁶ Voir l'entretien avec Bruno Masi et Olivier Porcherot sur les formations journalisme et web, « [Les journalistes face au développement web](#) », dans le numéro des E-dossiers de l'audiovisuel : « [Journalisme, Internet, libertés](#) », publié en octobre 2012. Pour le détail de ces formations, voir : « [Transmédia. Formation professionnelle et formation continue aux projets transmédia](#) », Ina Expert.

²²⁷ Ina SUP, l'école audiovisuelle de l'Ina a été fondée en 2007. Elle comporte un premier cycle d'enseignement proposant des BTS métiers de l'audiovisuel avec 4 options (« Techniques d'ingénierie et exploitation des équipements », « Gestion de production », « Métiers du son »,

curus de formation initiale, c'est-à-dire en prolongement des études. Ces deux formations sont complémentaires, menant l'une aux métiers de la réalisation documentaire, l'autre aux métiers de la production audiovisuelle, dont le documentaire est l'une des filières possibles.

- Le master 2 professionnel « Concepteur audiovisuel, représentations plurimédias de l'histoire, de la société et de la science » a été créé en 2011 avec l'idée d'appréhender la réalisation documentaire sous toutes ses formes. L'objectif de la formation vise principalement à former des concepteurs et des réalisateurs de documentaires dans l'audiovisuel (cinéma, télévision, radio, Web), ainsi que des responsables éditoriaux de sites multimédias intervenant dans les médias et dans l'édition.



Une séance de master class à la Scam, photo Didier Allard, 2011© Ina.

La finalité de cette formation est clairement professionnelle : le master 2 ne destine pas aux métiers de la recherche et de l'enseignement. La formation s'étend sur une année scolaire (d'octobre à juin), avec la possibilité d'effectuer un stage de trois mois en entreprise. Les frais d'inscription sont peu élevés (droits universitaires) et des professionnels peuvent également suivre le cursus en formation continue.

Le diplôme repose sur un partenariat entre trois organismes prestigieux et complémentaires : l'École normale supérieure de Cachan (ENS Cachan), l'École nationale des chartes (ENC) et l'Institut national de l'audiovisuel (Ina). Chaque partenaire apporte sa

« Montage et postproduction ») un Diplôme Ina « Documentaliste multimédias », une licence professionnelle « Réseaux et télécommunications ». Outre les formations « Production audiovisuelle » et le master 2 « Documentaire Concepteur audiovisuel », le second cycle comprend un master « Gestion de patrimoines audiovisuelle ». Pour plus d'informations, voir : « [Masters audiovisuels et diplômes de deuxième cycle](#) ».

culture et son savoir-faire, complémentaires au niveau de la formation. L'on peut citer pour l'ENS Cachan : méthodes et outils de la recherche en sciences sociales ; pour l'ENC : méthodologie et recherche des fonds ; et pour l'Ina : archives audiovisuelles et sonores, environnement professionnel et matériels audiovisuels dédiés.

La particularité de cette formation est d'offrir un enseignement à la fois théorique et pratique, qui se base autant sur la conception et la réalisation documentaire « classique » que sur les nouveaux formats nés avec l'apparition du Web. Le pari pédagogique est de former chaque année dix étudiants autant à la conception de programmes audiovisuels qu'aux formats non linéaires : webdoc, transmédia, etc. Le webdocumentaire ²²⁸ prend ainsi sa place au sein des programmes académiques au même titre que la mise en scène du réel par l'image et le son.



Rencontre avec le réalisateur Jean-Xavier de Lestrade, au cours de sa master class à la Scam, photo Aude Paget, 2012© Ina.

Les enseignements théoriques et pratiques sont dispensés sous forme de cours et de formations techniques sur le cinéma, l'audiovisuel et le Web. Les enseignements théoriques comprennent plusieurs modules : l'histoire et l'esthétique du genre, le droit de l'audiovisuel, la connaissance des fonds et la critique des sources, la production et les marchés du documentaire, le documentaire radiophonique, la scénarisation interactive de sites et de webdoc. Les enseignements pratiques incluent des ateliers sur les aspects techniques et esthétiques du montage avec Final Cut, la réalisation monocaméra, la captation et le montage du son, la réalisation du documentaire, le développement de sites et de contenus pour le Web et le pitch de projets documentaires en anglais (présentation

²²⁸ Sur le webdocumentaire, voir l'article de Bruno Masi dans ce numéro des E-dossiers de l'audiovisuel : « Le webdocumentaire, entre approximation et expérimentation », in « Le documentaire, un genre multiforme », Ina, septembre 2013.

brève du projet et des intentions filmiques face à un jury de professionnels). Le corps professoral est composé d'une part de professionnels de l'audiovisuel en exercice (réalisateur, chef monteur, chef opérateur image, ingénieur du son, producteur, responsables au sein de chaîne de télévision ou de la radio) mais également d'universitaires.

Les étudiants du master sont recrutés à Bac + 4, à raison de dix par promotion. La sélection privilégie des profils complémentaires et prête une grande attention aux expériences des candidats en dehors de l'université. Les candidats viennent en majorité des sciences sociales (littérature, histoire, philosophie, sociologie) et pour la plupart n'ont jamais touché à une caméra avant d'intégrer la formation. Si beaucoup d'entre eux aspirent à devenir documentaristes, plusieurs sont également intéressés spécifiquement par le Web, l'édition numérique ou le documentaire radiophonique. Durant l'année de leur formation, tous auront l'occasion de s'initier à la prise en main d'une caméra, de faire de la prise de son et de monter des rushes à partir de leur propres images ou d'images archives. Les étudiants ont ainsi pu travailler avec le réalisateur Gabriel Le Bomin (auteur du film *Guerre d'Algérie, la déchirure* diffusé sur France 2) à partir d'images d'archives inédites auxquelles ils ont eu accès avec le site InaMédiaPro, qui propose des contenus audio et vidéo de l'Ina aux professionnels.²²⁹;



Une séance de la master class du producteur Richard Copans (*Les Fims d'ici*) à la Scam, photo Aude Paget, 2011© Ina.

Outre les ateliers et les cours, des rencontres professionnelles sont organisées avec des réalisateurs. Le master s'efforce de construire des passerelles entre l'université et le monde professionnel, notamment grâce à un partenariat avec la Société civile des auteurs

²²⁹ . [InaMédiaPro](#) est un service qui permet aux professionnels d'accéder à distance aux images et aux sons de l'Ina.

multimedia (Scam), lors de rencontres régulières sous forme de « master class » avec des réalisateurs de documentaires (Jean-Louis Comolli, Richard Copans, Didier Cros, Bernard George, Jean-Xavier de Lestrade, Mosco Levi Boucault, Nicolas Philibert, Jérôme Prieur, Claire Simon, Yves Jeuland) venant présenter leur film documentaire et échanger avec les étudiants sur leur travail (voir les photos ci-dessus et ci-dessous).

Chaque étudiant écrit un projet personnel, que cela soit une séquence d'un film documentaire ou une maquette d'un projet transmédia, et le réalise en binôme. A la fin du cursus, chaque étudiant aura eu ainsi la possibilité de réfléchir à un objet audiovisuel et de le réaliser. La réalisation d'un projet documentaire est envisagé depuis sa conception jusqu'à sa réalisation. Le producteur Christophe Barreyre (Amip) et la réalisatrice Laurence Jourdan encadrent les étudiants, leur apportant savoir-faire et outils à toutes les étapes successives de la réalisation. Ceux-ci devront concevoir un projet personnel, défendre un point de vue et le mettre en œuvre en images et en sons. Les étudiants montent leur propre film documentaire, qu'ils présentent à un jury en fin d'année. Le dossier écrit du projet est présenté pour le mémoire professionnel. En parallèle à la réalisation d'un film, les étudiants réalisent une maquette interactive d'un projet transmédia, encadrés par une équipe de designers, de graphistes et d'auteurs multimédias. L'exercice pratique mêlant réalisation documentaire et conception web offre aux étudiants la possibilité de concevoir un projet multiformat.



Une séance de la master class d'Yves Jeuland à la Scam, projection de son film *Le Président*, photo Didier Allard, 2011 © Ina.

- En ce qui concerne la production, le diplôme Ina SUP « Production audiovisuelle » a été créé en même temps que l'école Ina SUP et vient d'obtenir en 2013 le grade de master ²³⁰.

²³⁰ Délivré par l'État, le grade de master est l'un des quatre grades de l'enseignement supérieur. Le diplôme Ina SUP de niveau Bac+5, reconnu dès sa création par le ministère de la Culture et de la

Ce cursus forme sur deux années des professionnels capables d'initier et d'accompagner la création d'œuvres audiovisuelles pour tous les écrans et sur tous les supports. La formation est organisée sous forme d'unités d'enseignements, dont l'unité « Analyse et développement de documentaires » de 72 heures au premier semestre. Les étudiants abordent la production documentaire, sous ses aspects créatifs et financiers. Outre l'analyse des contenus, de l'économie et du financement des documentaires, l'accent est mis sur la pratique : études de cas concrets par des professionnels, présentation de projets individuels ou collectifs. Chaque étudiant présente un projet de développement de film documentaire en binôme, basé sur une idée originale, avec présentation d'un devis détaillé, d'un plan de financement, d'une stratégie de développement, etc. Il rencontrera durant sa formation des producteurs (Alegria, Amip, Bonne Pioche, Les Films d'Ici, Kuiv productions, Quark Productions, Temps Noir, etc.), des directeurs de production, des diffuseurs (Arte France, Canal +, France Télévisions, Planète), des réalisateurs et devra pitcher son projet face à un jury composé de professionnels. Les étudiants abordent tous les aspects du documentaire, y compris lors de la deuxième année, dans la gestion financière et administrative d'une entreprise. Ils assistent aux grands rendez-vous du documentaire, se déplaçant au Fipa (Festival international des programmes audiovisuels), au Sunny Side of the Doc (marché international du documentaire à La Rochelle), où ils rencontrent les professionnels du secteur. À l'issue de leur formation, les étudiants effectuent un stage de trois à six mois au sein d'une entreprise audiovisuelle. Ils auront ainsi pu s'initier au cours des deux années de leur formation à l'ensemble des facettes de la production audiovisuelle.

Les formations de second cycle à Ina SUP ont largement intégré les enjeux du documentaire dans leur offre pédagogique, avec de réelles perspectives d'intégration professionnelle. Le master Concepteur audiovisuel n'en est qu'à sa troisième année d'existence mais il promet de s'installer durablement dans le paysage de la formation audiovisuelle, positionné à la fois sur la conception de la réalisation documentaire et de la scénarisation interactive.

Le genre documentaire a largement évolué, attirant un public croissant. Les postulants à la réalisation documentaire sont en augmentation constante. Le réalisateur, qui propose une vision du monde, à partir des méthodes d'observation du réel, doit outre l'acquisition d'une solide culture générale, être en mesure d'assimiler les concepts et les formes du transmédia, pour proposer des projets multiformats. L'interactivité, les réseaux, les outils de navigation, font désormais partie du langage nécessaire au documentariste.

Par Didier Zyserman, responsable pédagogique à Ina SUP, septembre 2013

Communication, intègre désormais le système LMD (Licence Master Doctorat), instauré à l'échelle européenne pour faciliter la mobilité des étudiants et l'équivalence des diplômes.

Le documentaire radio en quête d'identité

Par Christophe Deleu, maître de conférences (habilité à diriger des recherches) à l'Université de Strasbourg, producteur à France Culture



Christophe Deleu est maître de conférences (habilité à diriger des recherches) en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Strasbourg. Il a obtenu sa qualification comme professeur des Universités en 2013. Il est responsable de la formation radio au Cuej (Centre universitaire d'enseignement du journalisme) où il propose un cours sur le documentaire. Il est vice-président du Groupe de recherches et d'études sur la radio (Grer). Il est producteur délégué à France Culture depuis 1997, où il a conçu de nombreux documentaires. Avec François Teste, il a investi le champ du documentaire-fiction : « La Lointaine », Prix Scam 2005 ; « Vers le Nord », Prix de la réalisation aux Radiophonies et Prix Phonurgia Nova en 2010 ; « Débruitage », Grand Prix SGDL en 2013.

Le documentaire de cinéma ou de télévision a ses lettres de noblesse depuis des décennies, et une définition relativement bien établie. Mais qu'en est-il du documentaire à la radio ? Encore marginal, et cantonné aux chaînes de radio publiques, il a pourtant sa place, ses spécificités et ses acteurs passionnés. Christophe Deleu est de ceux-là. Producteur, chercheur, formateur, il propose un état des lieux de ce genre à l'identité encore floue mais de plus en plus vivace. Il retrace son histoire depuis l'après-guerre, timide pendant des décennies, avant de commencer à prendre sa place au début des années 2000 dans la création radiophonique, en empruntant aux autres genres de ce média. Il décrit les différents types de documentaires sonores et souligne le rôle des producteurs et des auteurs qui font continuellement évoluer ce genre plein d'avenir.

Apparu en 1946 dans le Club d'essai de Jean Tardieu, le documentaire de radio s'est développé timidement à partir des années 1950-1960, sans s'imposer comme un genre à part entière jusqu'au début des années 2000 où le terme refait son apparition.

Le documentaire est un genre peu diffusé à la radio. Il est absent des radios privées. En 2012-2013, on peut écouter les émissions suivantes : sur France Inter, radio publique qui fait le plus d'audience (près de 10 % de l'audience cumulée en moyenne ces dernières années ²³¹), on ne l'entend que dans quelques émissions : « Là-bas si s'y suis », émission quotidienne ; « Interception » et « Nous autres », émissions hebdomadaire ; Sur France

²³¹ Voir : [Médiamétrie - Enquête 126 000, janvier-mars 2013](#), Médiamétrie, 16 avril 2013:

Culture (qui réalise aujourd'hui près de 2 % de l'audience ²³²), où on l'entend le plus, il représente une dizaine d'heures chaque semaine (ce qui est plutôt moins qu'il y a une quinzaine d'années). Parmi les émissions les plus connues dans la grille actuelle : « L'Atelier de création radiophonique » (depuis 1969) ; « Sur les docks » (depuis 2006). Au sein de la direction de France Culture, Irène Omelianenko est conseillère de programmes, chargée du « documentaire » et de la création radiophonique. Le terme « documentaire » relève par conséquent de la terminologie professionnelle de la radio. D'autres émissions, relevant de ce genre, ont marqué l'histoire de France Culture, sans toutefois être qualifiées de « documentaire » : « Nuits magnétiques ²³³ », de 1978 à 1999 ; « Surpris par la nuit », de 1999 à 2009. Certains créateurs sont restés dans les mémoires : Kaye Mortley, Alain Trutat, José Pivin, René Jentet, René Farabet, Yann Paranthoën, Andrew Orr... Il faut noter que les radios publiques réalisent elles-mêmes tous leurs programmes, contrairement au secteur télévisuel qui délègue de plus en plus la conception d'émissions à des structures de production privées.

Documentaires et créations radiophoniques peuvent aussi s'écouter sur Arte Radio, déclinaison strictement française d'Arte Télé, et qui ne diffuse ses modules sonores que sur le Web depuis 2002, sur quelques radios associatives (où il est plutôt en développement) comme par exemple Radio Campus, Jet FM ou Radio Grenouille, et même sur certains sites comme SilenceRadio ²³⁴.

Le documentaire est un genre marginal, car il ne s'appuie pas sur la représentation traditionnelle de la radio, celle d'un média du direct, où le médiateur est omniprésent à l'antenne, modèle déjà présent lors de la création de la radio, mais qui s'est généralisé quand la télévision s'est développée dans les années 1960.

Une identité floue

Mais qu'est ce qu'un documentaire de radio ? Peut-on retracer son histoire ? Dresser une typologie, composée de sous-genres ? La définition du genre documentaire sonore ne va pas de soi. Il n'existe pas de définition stable, faisant autorité. Comment s'entendre alors sur telle ou telle terminologie ? Plus généralement, comment les professionnels et les auditeurs s'y retrouvent-ils, les premiers pour structurer la production médiatique, et les seconds pour faire leurs choix d'écoute, et se repérer dans l'offre de programmes ? Quelle aide peut apporter le chercheur dans cette quête identitaire ?

• Une origine cinématographique

Le terme « documentaire » vient du cinéma, et son importation dans le secteur radiophonique ne va pas de soi. Il convient donc d'analyser les définitions proposées pour

²³² Voir : [Médiamétrie - Enquête 126 000, janvier-mars 2013](#), Médiamétrie, 16 avril 2013:

²³³ Sur l'histoire des « Nuits magnétiques, écouter : « "Nuits magnétiques" bonsoir », de Christophe Deleu et Anna Szmuc, « Sur les docks » du 3 septembre 2013.

²³⁴ Voir [SilenceRadio](#).

le documentaire cinématographique et télévisuel, afin de savoir si elles peuvent être transposées à la radio.

Documentaire vient de « document » : 1214, du latin documentum, exemple, modèle, leçon, enseignement, démonstration [Niney, 2009]. Pour le Centre national de ressources textuelles et lexicales (Cnrtl), le documentaire est un « film, généralement de court ou moyen métrage, à caractère informatif ou didactique, présentant des documents authentiques sur un secteur de la vie ou de l'activité humaine, ou sur le monde naturel »²³⁵. Le documentaire est donc un film de cinéma avant d'être une émission de radio. Au cinéma, le terme « documentaire » s'est en effet imposé assez vite, et s'est opposé à celui de « fiction », qui renvoie à l'invention, ou à l'œuvre imaginée. La fonction documentaire du cinéma s'est élaborée dès 1895, « imposant pendant quelques années une conception du film, dont la vocation est simplement de rendre compte de la réalité, presqu'en direct. »[Veyrat-Masson, 2008 :16].

À part quelques exceptions, il n'y pas de trace du terme « documentaire » à la radio jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale. Dans les chroniques du journaliste Carlos Larronde [Larronde : 211], que Christopher Todd [Todd, 2007 : 211] considère comme l'un des plus grands critiques de radio pour la période avant la seconde guerre mondiale (avec Pierre Descaves), on lit le terme dès 1931 : « Le documentaire a sa place dans le théâtre du micro. Et le radioreportage peut avoir une valeur esthétique²³⁶. » Ou : « Quand il est question de documentaire, la description et l'ambiance passent au premier plan²³⁷. » Par « documentaire », Carlos Larronde, par ailleurs homme de radio, semble plutôt entendre « radioreportage », genre qu'il contribua à développer. Comme autre exception, on peut citer cet article de Jean Cocteau, « Naissance d'un documentaire »²³⁸, dans lequel il évoque la fabrication d'une émission à laquelle il contribue, « L'amour à Harlem », diffusée sur Radio Cité le 14 octobre 1937 : « Rien ne m'intrigue, rien n'excite mon goût du neuf, des méthodes inédites, comme le trucage qui permet de prendre notre voix, de la mêler à d'autres, de les superposer à des orchestres et à des tumultes de foule, de les distribuer ensuite par l'entremise des ondes, à la minute où nous sommes au travail ailleurs et dans l'impossibilité de nous entendre. » Mais cette émission n'a pas été archivée, et il est donc impossible de savoir si elle correspond à la définition d'un documentaire cinématographique.

Après la seconde guerre mondiale, on peut trouver quelques références au documentaire radiophonique. René Sudre souhaite entendre des « "documentaires" parlés analogues aux documentaires visuels du cinéma. (...) Il est possible à un journaliste de talent de nous introduire, sans trop d'artifices puérils, à nombre de lieux animés par l'industrie de l'homme et de nous les rendre sensible par la parole et le bruit » [Sudre, 1945 : 99]. Dans « Radio 46 », Jacques Peuchmaurd relate sa première expérience de documentariste

²³⁵ [Documentaire](#), définition Cnrtl, consulté le 117 juillet 2013.

²³⁶ *L'Intransigeant*, 13 novembre 1931, p. 8.

²³⁷ *L'Intransigeant*, 18 mai 1931, p. 6.

²³⁸ Jean Cocteau, « Le Foyer des artistes », Paris, Plon, 1947, p. 62.

(« Paris-Brest »), pour laquelle il a enregistré des sons dans une locomotive reliant Paris à Brest. Cette initiative s'élabore au Club d'essai, laboratoire radiophonique créé cette année-là par Jean Tardieu à la radio publique, la Radiodiffusion française (RDF) : « L'idée était dans l'air, on y pensait de différents côtés : faire un documentaire radiophonique conçu exactement de la même façon qu'un documentaire cinématographique. (...) Un documentaire, non point un reportage. Un micro qui prend les sons comme une caméra les vues : pas besoin de reporter. [...] Ces deux émissions [...] sont un premier essai de documentaire radiophonique ²³⁹. » Ces deux émissions n'ont pas non plus été archivées. Après cette première phase de recherche passionnée, le terme « documentaire » ne va pas s'imposer à la radio. Sa présence, circonscrite à la radio publique, demeure aléatoire des années 1950 aux années 2000.

En revanche, les prix radiophoniques mentionnent le terme « documentaire » pour la radio. Le plus célèbre d'entre eux, le « Prix Italia », intègre la catégorie « documentaire radiophonique » dès 1953. La radio publique française, qui propose chaque année des émissions à ce prix, requalifie donc ces programmes en « documentaires » pour les faire concourir. Comme exemple, on peut citer les créations radiophoniques de Yann Paranthoën qui se transforment donc, à juste titre, en « documentaires » pour l'occasion. Celui-ci obtient le Prix Italia en 1980, avec « Questionnaire pour Lesconil ».

• Un retour en force dans les années 2000

À France Culture, dans les années 1990, et au début des années 2000, on ne parle d'ailleurs pas de « documentaire », mais « d'émission élaborée ». Les hommes de radio les plus célèbres, René Farabet, Alain Veinstein, Yann Paranthoën, tout en proposant des œuvres radiophoniques qui s'y apparentent (et qui sont diffusées dans les émissions « Atelier de création radiophonique », et « Nuits magnétiques », par exemple), rejettent le terme, qu'ils estiment trop proche du journalisme et pas assez de l'activité artistique. Tous, pourtant, se préoccupent de forme autant que de fond.

Dans les années 2000, le terme refait surface, sans que l'on puisse progresser dans la proposition d'une définition. Dès sa création en 2002, Arte Radio, déclinaison télé d'Arte Télé, et qui diffuse des modules sonores sur Internet, propose des « documentaires » ; en 2006, France Culture sous-titre son émission « Sur les docks » : « l'heure du documentaire ».

On rencontre aussi le documentaire dans les festivals de radio. Le plus célèbre d'entre eux, Longueur d'ondes, à Brest, crée une journée spéciale du documentaire à partir de 2008. Voici ce qu'on peut lire dans son catalogue cette année-là : « Il était éparpillé dans les éditions précédentes. En se fondant dans la masse de nos propositions d'écoute, il n'était que ce que l'auditeur en faisait : une trace, un trait, une tendance, un style, un exercice de style, un (tout petit) monde en soi [...] le documentaire, cet inclassable que l'on classe par défaut, par dépit, par déni, prend du galon dans la programmation. [...] Tandis que des cinéastes, des cinéphiles, des critiques se sont penchés depuis bien longtemps sur le sens d'une démarche d'un acte et d'une tradition documentaire dans le champ des images

²³⁹ « Radio 46 » n° 107, 10-16 novembre 1946, p. 2.

animées, rares sont ceux qui ont essayé de produire une définition, une pragmatique ou une théorie des matériaux sonores entendus comme des fragments capables de produire une intelligibilité d'un monde enregistré »²⁴⁰. Le festival Sonor, à Nantes, en diffuse aussi et s'interroge régulièrement sur sa place à la radio. En 2009, est créée l'Addor, Association pour le développement du documentaire radiophonique, qui regroupe professionnels de la radio et auditeurs pour leur offrir « un espace collectif d'échanges, d'apprentissage, d'écoute et d'invention autour de notre passion »²⁴¹.

Le documentaire est aussi récompensé dans de nombreux prix : Phonurgia Nova, Europa, Italia, Ondas, Urti (Union radiophonique et télévisuelle internationale)... La Scam (Société civile des auteurs multimédia) remet un Prix de l'œuvre chaque année, et celle-ci est souvent un documentaire. Le documentaire fait aussi l'objet d'études au sein du Grer (Groupe de recherches et d'études sur la radio)²⁴². Des blogs de passionnés de radios recensent régulièrement les principales œuvres diffusées : citons Syntone, d'Étienne Noiseau²⁴³ et Radio Fānch, de Fānch Langoët²⁴⁴.

Plus généralement, toutes les définitions ne permettent pas d'établir des critères tangibles et d'obtenir une dénomination satisfaisante du documentaire radiophonique. L'opposition objectivité/subjectivité du regard ne résiste pas à l'analyse, mais elle est utilisée par les journalistes de radio pour rejeter la notion de documentaire. Ainsi, l'émission « Interception », de France Inter, qui pourrait s'apparenter au documentaire cinématographique ou, plus précisément, au documentaire télévisuel, est qualifiée par ses auteurs de « magazine de la rédaction ».

Au cinéma, les genres fictionnel et documentaire cohabitent depuis plus d'un siècle. Même si de nombreux débats portent sur la frontière entre ces deux genres, il est communément admis que les deux ont une existence propre. À la radio, média de flux, on retrouve au contraire de nombreux genres, dont certains ont été inventés dès la création de ce média : journaux d'information, programmes musicaux, jeux, fictions, etc. Ces genres vont s'influencer les uns les autres, et donner naissance à de multiples dispositifs radiophoniques.

• Le documentaire radio : un genre mutant

Le documentaire radiophonique est un genre hybride, le fruit d'une mutation de plusieurs genres préexistants depuis longtemps à la radio, et qui sont eux-mêmes bien mieux définis. Plusieurs de ces genres radiophoniques poursuivent des visées didactiques ou informatives,

²⁴⁰ Voir le site de l'association [Longueur d'ondes - festival de la radio et de l'écoute à Brest](#).

²⁴¹ Voir le site de l'association [Addor](#) (Association pour le développement du documentaire radiophonique).

²⁴² Voir [RadioGraphy. Le carnet de recherche du GRER](#).

²⁴³ Voir : [Synthone. Actualité et critique de l'art radiophonique](#).

²⁴⁴ Voir le site de [Radio Fānch](#).

et s'appuient eux aussi sur des documents authentiques. Parmi ceux qui vont donner naissance au documentaire radiophonique : le radioreportage, l'entretien, la chronique, le débat, le « hörpiel » (jeu sonore pour l'écoute) l'émission musicale, les lectures, et même la fiction. Soit on retrouve leur dénomination dans la présentation des programmes eux-mêmes, soit les termes qui les définissent relèvent du langage usuel pour les professionnels de la radio, soit des auteurs en ont proposé des définitions qui, si elles ne se recoupent pas toujours, présentent des similitudes, et se complètent. Les représentations qui s'articulent autour de ces genres sont donc convergentes, contrairement au documentaire de radio. Ce sont les éléments constitutifs de ces différents genres qu'on va retrouver dans le genre documentaire. « Le journal sonore du Testament d'Orphée », produit par Roger Pillaudin en 1960 est ainsi analysé par Alexandre Castant : « [Roger Pillaudin] tantôt construit son émission avec des figures du reportage au long cours et d'instant pris sur le vif, comme saisis au vol, tantôt l'installe dans le cadre de moments privilégiés d'entretiens ou de recherches sonores plus sophistiquées du point de vue du montage, dans un temps méditatif qui ne doit alors plus rien à la vitesse médiatique. Ce double rythme prend (et piège d'ailleurs) l'auditeur dans une toile d'araignée de temporalités différentes. » [Castant, 2010 : 235].

Le documentaire radiophonique est donc composé de tous ces genres, même si les influences vont diverger, selon la période historique, et selon les intentions des professionnels de la radio. Par exemple, le documentaire de type journalistique va se rapprocher du radioreportage tandis que le documentaire artistique va tisser des liens avec le « hörspiel ». Certains documentaires ne seront composés que d'entretiens, à tel point qu'on pourra les confondre avec l'émission de plateau en direct, et discuter de leur rattachement au genre documentaire.

Contrairement au cinéma, où la forme documentaire s'impose dès le début de son histoire, à la radio, c'est donc en « mutant » que les différents genres vont peu à peu donner naissance à la forme documentaire radiophonique. L'évolution des techniques a permis ce mélange des genres. Dès l'instant où l'on a pu enregistrer un son, l'associer à d'autres sons par le procédé du montage, l'on a pu s'éloigner d'une radio de direct, initiée par l'arrivée du Nagra au milieu des années 1950, et construire des émissions élaborées de type documentaire.

Voici donc une proposition de définition du documentaire radiophonique, que je souhaite indépendante des classifications des professionnels : par « documentaire radiophonique », j'entends : dispositif à caractère didactique, informatif et (ou) créatif, présentant des documents authentiques, qui suppose l'enregistrement de sons, une sélection de ceux-ci opérée par un travail de montage, leur agencement selon une construction déterminée, leur mise en ondes définitive effectuée par un travail de mixage, selon une réalisation préétablie, dans des conditions qui ne sont pas celles du direct ou du faux direct.

Typologie du documentaire radiophonique

Pour présenter les différents types de documentaire à la radio, nous nous inspirerons d'une des rares tentatives de classement des genres documentaires au cinéma, à savoir celle de Bill Nichols, à partir de la place de l'auteur dans le dispositif, et des visées qu'il poursuit

[Nichols, 1991 ; 2001].

• Le documentaire d'interaction

Le documentaire d'interaction est marqué par la présence d'un médiateur à l'antenne, qui représente le média, s'exprime à l'antenne, et qui interviewe témoins et experts selon le mode de l'enquête. Ce sont des émissions qui ont un caractère didactique. Le média poursuit une vision explicative du monde. Selon la nature de cette présence du médiateur, trois types de documentaire d'interaction peuvent être distingués : le documentaire de type journalistique, le documentaire de type chronique, et le documentaire de type biographique ou autobiographique.

Le documentaire journalistique, comme « Interception » sur France Inter, présente les spécificités suivantes : récit linéaire, dénomination des sons (on sait qui parle, quel type de sons on entend), rythme saccadé, présence de l'instance médiatique (qui offre des repères grâce à un commentaire), espace sonore aux frontières bien établies. Il est l'héritier du radioreportage. Il est d'ailleurs qualifié de « reportage » dans certaines émissions. « Sur les docks », de France Culture, est une forme mutante de ce type de documentaire : l'on retrouve cette présence de l'instance médiatique, mais de manière moins systématique. Il y a des « Sur les docks » sans présence de l'auteur, mais le récit est souvent linéaire, soit chronologique ou thématique, et met en avant sa visée explicative.

Le documentaire de type chronique est lui aussi l'héritier d'une forme de radioreportage. Il est aussi marqué par la présence de l'instance médiatique, et par la construction autour d'un récit linéaire. Mais, surtout, l'instance médiatique n'est pas ici un journaliste, mais un animateur, ou un producteur, dont la présence est aussi un élément essentiel du dispositif, et dont le statut va influencer sur la production médiatique. Dans le documentaire de type chronique, la narration est confiée à une instance médiatique souvent « partisane », alors que souvent le journaliste tente d'être objectif. Plusieurs registres d'écriture peuvent ainsi être entendus : récit à la première personne, conte, essai, etc. C'est par exemple « Là-bas si j'y suis » de Daniel Mermet, sur France Inter.

Enfin, le troisième type de documentaire d'interaction, c'est le documentaire autobiographique ou biographique. On retrouve la présence d'un narrateur à l'antenne et le dispositif suppose la centration du récit sur une personne que l'auditeur peut suivre dans une quête qui est souvent exploratoire. Ce type de documentaire d'interaction est apparu plus tardivement, à partir de 1968, quand l'intime est apparu à la radio. Comme dans le documentaire de type journalistique ou celui de type chronique, le documentaire intimiste articule sa narration autour d'une voix-repère, identifiable pour l'auditeur. Citons comme exemple le plus célèbre l'œuvre du documentariste belge Richard Kalisz : « Visage interdit, figure détruite une histoire d'amour »²⁴⁵, en 2008, ou « Une dernière mise en ondes : La

²⁴⁵ CD édité par le Théâtre Jacques Gueux en 2008. Elle a été diffusée sur sur Radio Air libre (Bruxelles) cette même année.

mort, probablement »²⁴⁶, qui poursuivent par ailleurs une visée esthétique. L'auteur raconte ici sa propre vie, même s'il fait entendre d'autres interviewés.

• Le documentaire poétique

Deuxième grand type de documentaire, le documentaire poétique. La visée est ici esthétique. Il s'articule souvent autour de l'absence d'un médiateur à l'antenne, de l'absence de dénomination des sons, et accorde une grande place aux sons non vocaux. La radio est ici perçue comme un art, au langage spécifique, qui permet de créer des univers sonores. Les formes recherchées privilégieront l'unicité de l'œuvre, et non la reproduction de formes standardisées. L'une des œuvres pionnières s'appelle « Week-end » de Walter Ruttmann, une pièce enregistrée sur de la pellicule cinématographique en 1930, en Allemagne. Cette pièce préfigure l'œuvre de Yann Paranthoën, sans doute l'un des plus célèbres documentariste de radio, avec « Questionnaire pour Lesconil »²⁴⁷, « Lulu »²⁴⁸, et « On Nagra, il enregistrera »²⁴⁹. Même si certaines émissions qui proviennent du Club d'essai, et des émissions telle que « Bonjour Monsieur Jarry »²⁵⁰ produite par Georges Charbonnier et Alain Trutat en 1951 sur la Chaîne Nationale, relèvent déjà d'une visée artistique, il faut attendre « l'Atelier de création radiophonique » de France Culture, en 1969, pour que l'art radiophonique se développe sur la radio publique. Des auteurs comme Kaye Mortley, René Jentet, José Pivin, Andrew Orr et René Farabet pourront ainsi y faire éclore leurs œuvres. Certains modules d'Arte Radio s'inscriront aussi dans cette veine.

• Le documentaire d'observation

Troisième genre, beaucoup plus minoritaire, le documentaire d'observation. Là, comme au cinéma, le documentaire d'observation est articulé autour d'un dispositif de type mimesis, dans lequel l'instance médiatique renonce à apparaître en tant qu'énonciateur. L'auditeur a ainsi l'impression vertigineuse d'entendre un fragment de réel se dérouler devant lui. Ce genre est marginal à la radio pour une raison évidente : 95 % de la réalité visible ne produit pas de sons²⁵¹. Seront privilégiés les cadres d'interaction de type dialogal. Comme exemples, citons des séries d'Arte Radio, qui a beaucoup développé le genre : « Dans

²⁴⁶ CD édité par le Théâtre Jacques Gueux en 2012. Prix Phonurgia Nova 2012, cette série documentaire de 10 épisodes a été diffusée sur Radio Air Libre, la RTBF (radio Télévision belge francophone) et, partiellement, sur France Culture cette même année.

²⁴⁷ Diffusée dans le cadre de « l'Atelier de création radiophonique, France Culture, 23 mars 1980, édition CD par Phonurgia Nova Éditions.

²⁴⁸ Diffusée dans le cadre de « l'Atelier de création radiophonique », France Culture, 1er mai 1988, édition CD par Phonurgia Nova Éditions et l'Ina en 1992.

²⁴⁹ Diffusée dans le cadre de « l'Atelier de création radiophonique », France Culture, 8 mars 1987, édition CD par Radio France, l'Ina et la Scam en 1993.

²⁵⁰ CD édité par André Dimanche Éditeur en 1999.

²⁵¹ Michel Chion, « Le Son », Paris, Nathan, 1998, p. 112.

L'ambulance »²⁵² ou « Ados j'écoute »²⁵³ de Claire Hauter. Ou certains numéros de l'émission « Les pieds sur terre », de Sonia Krönlund, diffusée depuis 10 ans sur France Culture.

• Le documentaire-fiction

Enfin, le quatrième et dernier type de documentaire, le documentaire fiction (ou docu-fiction), a pour objectif de créer sa propre réalité. Tout d'abord, le docu-fiction peut établir des relations entre la fiction et le documentaire, en respectant les espaces propres à chaque genre, et en établissant des frontières bien définies, identifiables, afin de respecter le pacte d'authenticité propre au documentaire. Dans « La disparue »²⁵⁴, de Blandine Masson et Michel Deutsch, alternent l'espace documentaire (l'évocation de Mai 1968, avec le témoignage d'anciens protagonistes de cette période), et l'espace fictionnel (un homme part à la recherche de son premier amour).

Le docu-fiction peut mélanger les genres en introduisant de la fiction dans le documentaire, ou vice-versa. À la radio, la fiction étant beaucoup plus ancienne que le documentaire, c'est elle qui commence par entretenir la confusion entre le vrai et le faux, parfois à son corps défendant. En France, c'est « l'affaire Maremoto » qui symbolise le mieux cette imbrication des deux genres²⁵⁵. Le 21 octobre 1924, Pierre Cusy et Gabriel Germinet répètent une fiction radiophonique, « Maremoto », qui raconte l'histoire d'un bateau qui fait naufrage. Cette répétition, diffusée sur des ondes peu connues, sera interprétée comme un vrai naufrage par certains auditeurs, provoquant donc la panique, et entraînant l'interdiction de la fiction, perçue comme attentatoire à l'ordre public.

On trouve aussi des faux radiophoniques, c'est-à-dire des fictions qui, de manière intentionnelle, prennent la forme de documentaires, et où la supercherie n'est dévoilée qu'à la fin de l'émission, (« Plate-Forme 70 »²⁵⁶, de Jean Nocher, en 1946, « La lointaine »²⁵⁷, de Christophe Deleu et François, Teste, en 2004) ... quand celle-ci est dévoilée, ce qui n'est pas toujours le cas (« Une journée au bord d'un trou noir »²⁵⁸, de Bernard Treton, en 1998 ; « Le journal d'Alphonse »²⁵⁹, d'Élisabeth Butterfly, en 2004 ; « L'hypothèse en

²⁵² Mise en ligne sur Arte Radio le 16 octobre 2007.

²⁵³ Mise en ligne sur Arte Radio entre le 18 janvier et le 22 mars 2011.

²⁵⁴ Diffusée dans le cadre de l'émission « Surpris par la nuit », France Culture, du 14 au 18 mai 2001.

²⁵⁵ L'émission « Maremoto » a été éditée en CD chez Phonurgia Nova Éditions, collection « Les chefs d'œuvre de la radio », 1997. Lire, dans le livret qui l'accompagne : Richard, Roger, « Trois pionniers du théâtre radiophonique : Gabriel Germinet, Paul Deharme, Carlos Larronde ».

²⁵⁶ Diffusée par la Radiodiffusion française le 4 février 1946.

²⁵⁷ Diffusée dans le cadre de l'émission « Le vif du sujet », France Culture, 7 septembre 2004.

²⁵⁸ Diffusée sur France Culture le 24 août 1998, dans le cadre de l'émission « Le corridor d'été ».

²⁵⁹ Diffusée dans le cadre de l'émission « L'Atelier de création radiophonique », France Culture, 17 octobre 2004. Réalisation : Vanessa Nadjar.

Histoire »²⁶⁰, d'Emmanuel Laurentin, en 2009). À l'inverse, on peut entendre des fictions qui reproduisent l'écriture de type documentaire, comme « La grande enseignne »²⁶¹, d'Éric Pessan, en 2008, récit qui traite d'un fait divers inventé (une émeute, le jour des soldes). Cette fiction épouse la forme d'un magazine fictif de type judiciaire dans lequel s'expriment une animatrice, des journalistes, des experts, et des anonymes, tous interprétés par des comédiens.

Face à ce type de documentaires, l'auditeur peut hésiter entre deux attitudes [Deleu : 2013b] : se laisser absorber par un dispositif qui interroge la notion de frontière entre les genres, ou rejeter ce qu'il peut qualifier de manipulation radiophonique. Tout dépendra surtout des types de consignes adressées par le média. Soit l'auditeur sera informé de ce mélange des genres, soit il ne le découvrira qu'en fin d'émission. S'il est averti du type de contrat, il pourra y adhérer. Mais s'il n'est pas prévenu, il pourra à juste titre considérer avoir été floué.

Un genre en évolution

Longtemps, la radio ne s'est écoutée qu'en direct. Les auditeurs enregistrèrent peu les émissions pour les réécouter, même si c'était techniquement possible. Il est donc intéressant de s'interroger sur l'évolution suivante : la radio de « rattrapage », sous la forme du *streaming* (écoute sur le site de la radio) ou du *podcast* (téléchargement d'une émission dans la bibliothèque d'un ordinateur ou d'un téléphone portable), modifie en profondeur le statut de la radio.

La représentation de la radio est peut-être en train d'évoluer, la radio de rattrapage favorisant les documentaires et les émissions de création (ainsi que le montre le nombre important de podcasts téléchargés pour France Culture, qui ne réalise que peu d'audience sur la bande FM). Avec le *podcast* et le *streaming*, l'auditeur peut ainsi écouter les émissions quand il le souhaite, de manière beaucoup plus légère. Ces nouvelles formes d'écoute vont peut-être modifier les façons de concevoir les émissions.

Même peu présent sur les ondes, le documentaire est apprécié tant par les auditeurs que par les professionnels. En France, plusieurs formations au documentaire radio existent : le master 1 du Creadoc, dédiée au documentaire de création²⁶²; certaines écoles de journalisme l'intègrent aussi à leur formation : Esj (École supérieure de journalisme) de Lille²⁶³, Cuej (Centre universitaire d'enseignement du journalisme) à Strasbourg²⁶⁴.

Il serait aussi pertinent de s'interroger sur les conditions de financement du documentaire à la radio. Jusqu'à présent, le documentaire est conçu dans des radios qui ont quelque peu

²⁶⁰ Diffusée dans le cadre de l'émission « La Fabrique de l'histoire », France Culture, 1er avril 2009.

²⁶¹ Diffusée sur France Culture le 1er mars 2008.

²⁶² Voir [Creadoc Master](#) « Documentaire de création », Université de Poitiers.

²⁶³ Voir [ESJ Lille](#), Ecole supérieure de journalisme de Lille.

²⁶⁴ Voir [Cuej Info Radio](#).

« standardisé » sa production. Ainsi, à Radio France, sauf exception, chaque documentaire d'une même émission dispose des mêmes conditions de production, et se trouve rémunéré de la même manière quel que soit le temps consacré par l'auteur à sa conception. Certains documentaires nécessiteraient pourtant des conditions de production spécifiques. Mais peu de structures financent le documentaire radiophonique. Citons la Scam (Société civile des auteurs multimédia) qui propose chaque année des bourses d'aide à la création sonore radiophonique d'un montant de six mille euros.

En Belgique, le système de financement de la production est quant à lui très différent : grâce à un prélèvement effectué sur la publicité radiophonique, les auteurs peuvent faire financer leurs projets grâce à deux structures publiques : le Fonds d'aide à la création radiophonique, et Du côté des ondes. Les œuvres produites sont ensuite diffusées sur les radios publiques et les radios associatives. Les rythmes de production sont propres à chaque documentaire, et les écritures personnelles sont ainsi privilégiées. Des associations telles que l'Atelier de création sonore et radiophonique aident les auteurs à mener leur projet à terme, ce qui favorise les échanges et les débats sur le documentaire ²⁶⁵. En revanche, on peut regretter que la radio publique belge elle-même ait renoncé à concevoir des documentaires au sein de sa structure. En France, Arte Radio a commencé à « personnaliser » les conditions de production en fonction des projets, mais le budget du site est modeste au regard de celui de la télévision. Arte Radio ne diffuse que quelques productions chaque semaine, et, parmi elles, peu de documentaires.

C'est en s'interrogeant sur ses conditions de production que le documentaire radiophonique évoluera dans les prochaines années, tandis qu'Internet modifie en parallèle notre rapport aux médias. Le débat, déjà présent lors de l'apparition de la télévision, est ainsi réinventé : le son pourra-t-il continuer à être autonome, ou devra-t-il composer avec l'image et le texte, comme dans le webdocumentaire ?

Christophe Deleu, maître de conférences à l'Université de Strasbourg (habilité à diriger des recherches), producteur à France Culture, juillet 2013

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CASTANT (Alexandre), « À propos du Journal du testament d'Orphée », in **HERON** (Pierre-Marie), sous la direction de, **Les Entretiens-Feuilletons à la radio française dans les années cinquante**, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 233-250.

DELEU (Christophe), a, **Le Documentaire radiophonique**, Paris, L'Harmattan/Bry-sur-Marne, Ina, 2013 (à paraître).

²⁶⁵ Voir [Atelier de création sonore radiophonique](#).

DELEU (Christophe), b, « Dispositifs de feintise dans le docu-fiction radiophonique », in **Questions de communication** n°23, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2013, à paraître.

NICHOLS (Bill), **Introduction to documentary**, Bloomington, Indianapolis, Indiana University press, 2001.

NICHOLS (Bill), **Representing reality**, Bloomington, Indianapolis, Indiana University press, 1991.

NINEY (François), **Le Documentaire et ses faux-semblants**, Paris, Klincksieck, 2009.

SUDRE (René), **Le Huitième art**, Paris, Julliard, 1945.

TODD (Christopher), **Carlos Larronde (1888-1940), Poète des ondes**, Paris, L'Harmattan/Bry-sur-Marne, Ina, 2007.

VEYRAT-MASSON (Isabelle), **Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel**, Bry-sur-Marne, Ina/Bruxelles, De Boeck, 2008.

Éléments bibliographiques

Audiovisuel

- Ouvrages, articles

ALVAREZ (Mercedes), BRIET (Chantal), CAILLAT (François) et al, *Le Temps dans le documentaire*, Paris, L'Harmattan, Addoc, collection « Cinéma documentaire », 2012.

ANDRE (Emmanuelle), JOST (françois), LIOULT (Jean-Luc), SOULEZ (Guillaume), *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision, multimédia*, collection « Hors champ », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009.

BARISONE (Luciano), en collaboration avec les Films d'ici, *Les Films d'ici : histoire de produire*, Turin (Italie), Effatà Editrice, 2004.

BARREAU-BROUSTE (Sophie), *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, Bry-sur-Marne, Lormont, Ina, Le Bord de l'eau, collection « Penser les médias », 2011.

BAUDON (Guy), BAUDRY (Anne), CAILLAT (François), DIEUTRE (Vincent), ESCRIVA (Amalia), GOLDBRONN (Frédéric) et al, *Le Style dans le cinéma documentaire*, Paris, L'Harmattan, Addoc, collection « Cinéma documentaire », 2007.

BERDOT (Françoise), *La Télévision d'auteur(s)*, Tome 1 : *Le documentaire de société*, Tome 2 : *Le documentaire historique*. Le film sur l'art. Les essais, Lyon, Aléas éditeur, 2003-2004.

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), sous la direction de, *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume 1 : *Écriture de l'histoire*, Volume 2 : *Archives, témoignage, mémoire*, Paris, Bry-sur-Marne, L'Harmattan, Ina Éditions, collection « Les médias en actes », 2011.

CERF (Juliette), JOYARD (Olivier), « Le réel est entré dans les salles », in *Cahiers du cinéma* numéro 573, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, novembre 2002.

BEUCHOT (Pierre), BOBER (Robert) CAILLAT (François), GOLDBRONN (Frédéric) et al, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris, L'Harmattan, Éditions Addoc, collection « Cinéma documentaire », 2003.

BIZERN (Catherine), sous la direction de, *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée*, Paris, Éditions Addoc, 2002.

BLUHER (Dominique), PILARD (Philippe), sous la direction de, *Le Court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire / Cinéma », 2009.

BRESCHAND (Jean), *Le Documentaire : l'autre face du cinéma*, Paris, CNDP, Cahiers du cinéma, collection « Les petits cahiers », 2002.

COLLAS (Gérald), « Les rêves du réel », in *Images documentaires* numéro 16, « Cinéma du réel », Paris, Images documentaires, 1er trimestre 1994.

COLLAS (Gérald), *Cine Europeo. El Desafio de la realidad / Le Cinéma européen face au défi de la réalité*, 42 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Bruxelles, Coordination européenne des festivals de cinéma, 1997.

COLLAS (Gérald), « [Le documentaire portugais n'a jamais existé](#) », in *Images documentaires* numéros 61 / 62, « Le cinéma documentaire portugais », Paris, Images documentaires, 2e et 3e trimestres 2007.

COLLAS (Gérald), « Quelques réflexions à propos d'un genre », in *Images documentaires* numéros 75 / 76, « Images documentaires. Les 20 ans de la revue », Paris, Images documentaires, décembre 2012.

COLLEYN (Jean-Paul), *Le Regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.

COMOLLI (Jean-Louis), *Voir et Pouvoir*, Paris, Verdier, collection « Sciences humaines », 2004.

COMOLLI (Jean-Louis), *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, collection « Sciences humaines », 2009.

COMOLLI (Jean-Louis), *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Paris, Verdier, collection « Sciences humaines », 2012.

COPANS (Richard), JEANNEAU (Yves), RICHARD (Hélène), *Filmer le réel. De la production documentaire en France*, Paris, Les documentaristes associés – La Bande à Lumière, 1987.

DANARD (Benoît), LE CHAMPION (Rémy), *Les Programmes audiovisuels*, Paris, La Découverte, 2005.

DELAVAUD (Gilles), « Cinéma documentaire et télévision : interférences et convergences (1955-1965) », in *Le Court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, sous la direction de Dominique BLUHER et Philippe PILARD, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire / Cinéma », 2009.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), sous la direction de, *Vertov : l'invention du réel*, Actes du colloque de Metz 1996, Paris, L'Harmattan, collection « Champs visuels », 1997.

GAUTHIER (Guy), *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

GOLDBRONN (Frédéric), LARGUEZE (Brigitte), *Guide des aides à la création. Cinéma, audiovisuel, multimédia*, Paris, Éditions Vidéadoc, neuvième édition revue et augmentée, 2013

JEANNEAU (Yves), *La Production documentaire. Histoire d'une renaissance*, Paris, Dixit, 1997.

JEANNEAU (Yves), sous la direction de, *Combats documentaires, 20 ans d'histoires vraies. Sunny Side of the Doc 1989-2009* / Documentary battles. 20 years of true stories. Sunny Side of the Doc 1989-2009, La Rochelle, Éditions Sunny Side of the Doc, 2009.

LEBLANC (Gérard), *Scénarios du réel*, Volume 1 : *Scénarios du réel. Quotidien, évasion, science*, Volume 2 : *Scénarios du réel. Information, régimes de visibilité*, Paris, L'harmattan, collection « Champs Visuels », 1997.

LIOULT (Jean-Luc), *Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

MAURO (Didier), *Le Documentaire. Cinéma et télévision : écriture, réalisation, production, diffusion*, formation, Paris, Dixit, 2005.

NICHOLS (Bill), *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991

NICHOLS (Bill), *Introduction to documentary*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2001.

NINEY (François), *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

NINEY (François), *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

LYANT (Jean-Charles), ODIN (Roger), sous la direction de, *Cinéma et réalités*, Travaux XLI, Éditions du Cierc (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984.

ODIN (Roger), sous la direction de, *L'Âge d'or du documentaire. Europe années cinquante*, Volume 1 : *France, Allemagne, Espagne, Italie*, Volume 2 : *Grande-Bretagne, Belgique, Pays-Bas, Danemark, Norvège*, Suède, Paris, L'harmattan, collection « Champs Visuels », 1998.

PELLETIER (Frédéric), « [Le réel mis en image : à propos d'un malentendu](#) », in *Hors Champ*, Montréal (Québec), 30 septembre 2003.

SAUGUET (Émilie), « La diffusion des films documentaires. La construction des frontières d'une activité artistique (enquête) », in *Terrains & Travaux* numéro 13, ENS Cachan, 2007.

SCHMITT (Thomas), « Le cinéma documentaire à la télévision », in Laurent Creton (dir), *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris, CNRS Édition, 2002,

SEIGNOBOS (Émeline), *La Parole judiciaire. Mises en scène rhétoriques et représentations télévisuelles*, Bry-sur-Marne, Ina Éditions, 2011.

SIGAAR (Jacqueline), *L'Écriture du documentaire*, Paris, Dixit, 2010.

SUDRE (René), *Le Huitième art*, Paris, Julliard, 1945.

SOULEZ (Guillaume), « Télé notre regard », in *Communications* numéro 75, Paris, Seuil, 2004.

SOULEZ (Guillaume), *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Lignes d'art », 2011.

SOULEZ (Guillaume), « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », in *Communication et Langages* numéro 176, Vineuil, NecPlus, juin 2013.

VEYRAT-MASSON (Isabelle), *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Paris, Bruxelles, Ina, De Boeck, 2008.

ZYSERMAN (Didier), GOLDBRONN (Frédéric), *Guide des formations aux métiers du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia*, Paris, Éditions Vidéadoc, 2012.

• Numéros de revue

Cahiers du cinéma numéro 594, « Réel ! L'ardeur du documentaire. Aperçus d'un paysage renouvelé », Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, octobre 2004.

CinémAction numéro 44, « L'influence de la télévision sur le cinéma », sous la direction de René PREDAL et Guy HENNEBELLE, Paris, Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet, 1987.

CinémAction numéro 76, « Le cinéma "direct". Années 1990, où en est-il ? », sous la direction de René PREDAL, Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet, 1995.

CinémAction numéro 84, « Les magazines de reportages à la télévision », sous la direction de Pierre BEYLOT, Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet, 1997.

CiNéMas, Revue d'études cinématographique, volume 4, numéro 2, « Documentaire / fiction », sous la direction d'André GAUDREAULT et Philippe MARION, Montréal (Québec), hiver 1994.

Dossiers de l'audiovisuel numéro 72, « Le documentaire du grand aux petits écrans », sous la direction de Béatrice BOCARD, Paris, Ina, La Documentation française, mars-avril 1997.

Les Carnets du bal 01, « L'image-document, entre réalité et fiction », Paris, Éditions Le Bal / Images en manœuvre, 2010.

MEI, Médiation et Information, numéro 39, « Le levain des médias. Forme, format, média », sous la direction de Kira KITSOPANIDOU et Guillaume SOULEZ, Paris, L'Harmattan, 2014 (à paraître).

• Revues consacrées au documentaire

[Images documentaires](#)

Fondée en 1993, indépendante depuis 1997, la revue est entièrement consacrée au cinéma documentaire. Chaque numéro est centré autour d'un cinéaste ou d'un thème de réflexion et offre également des rubriques régulières : analyses de films, textes et entretiens

éclairant la genèse des œuvres, prises de position critiques sur la situation de la production, sélections de DVD, d'articles et d'ouvrages à lire. Un certain nombre de numéros sont téléchargeables.

[La Revue Documentaires](#)

Le site du diffuseur de la Revue Documentaires consacrée à différents aspects du documentaire, où l'on peut consulter les numéros épuisés ainsi que des textes inédits, être informé des thèmes des prochains numéros et des activités de la Revue.

• **Études, rapports, documents**

[Bilan 2012 du CNC. Les films, les programmes audiovisuels, la vidéo, l'exploitation, la production, la distribution, l'exportation...](#), collection « Les dossiers du CNC », numéro 326, Paris, CNC, mai 2013.

[Le documentaire et les plateformes numériques. Un écosystème en transformation](#), Etude de l'Observatoire du documentaire, Montréal (Québec), Observatoire du documentaire / Documentary Network, janvier 2011.

[L'État du documentaire, 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire](#), étude réalisée par le ROD (Réseau des organisations du documentaire), Paris, ROD, mars 2011.

[État des lieux du documentaire](#), étude sur la manière dont les auteurs analysent leur métier et comment ils voient leurs relations avec les producteurs et les diffuseurs, Scam, juin 2011.

[Les Français aiment le documentaire ! Les Français et le genre " Documentaires & reportages"](#), sondage Scam / Ifop, Paris, Scam, avril 2011.

GORDEY (Serge), LAMOUR (Catherine), PERRIN (Jacques), PINSKY (Carlos), [Le documentaire dans tous ses états. Pour une nouvelle vie du documentaire de création](#), rapport au ministère de la Culture et de la Communication, mars 2012.

[Les Performances du documentaire français dans le monde](#), étude réalisée par TheWit, à la demande de TVFI et du CNC, septembre 2010.

[Manifeste pour le documentaire. Le documentaire n'est pas un sujet mais une expérience](#), France Télévisions, janvier 2012.

[Le Marché du documentaire en 2012. Télévision et cinéma, production, diffusion, audience](#), Paris, CNC, collection « les études du CNC », juin 2013.

[Le Documentaire et les plateformes numériques. Un écosystème en transformation](#), Etude de l'Observatoire du documentaire, Montréal (Québec), janvier 2011.

Conférences en ligne

[Penser le cinéma documentaire](#), collection de neuf conférences filmées (vidéocours) sur Canal U, Télé Amu, Université Aix-Marseille, 1994-2010.

- DELAUAUD (Gilles), « [L'invention de la mise en scène documentaire. Filmer pour voir. Robert Flaherty et la mise en scène documentaire](#) », décembre 1994.
- GHEERBRANT (Denis), « [Les stratégies de réalisation du documentaire](#) », octobre 2010.
- GOUPIL (Catherine), « [Le documentaire et ses outils à travers les âges](#) », avril 2003.
- LIOULT (Jean-Luc), « [Théorie du film documentaire](#) », janvier 2010.
- LIOULT (Jean-Luc), « [Tentatives de définitions du film documentaire](#) », octobre 2010.
- LIOULT (Jean-Luc), « [Les différents modes du documentaire](#) », avril 2011.
- MILLS-HAFFIF (Edouard), « [Le documentaire et les images d'archives](#) », octobre 2010.
- NINEY (François), « [La mise en scène documentaire](#) », janvier 2010.
- NINEY (François), « [Débat sur la mise en scène documentaire](#) », octobre 2010.

Radio

CASTANT (Alexandre), « À propos du Journal du testament d'Orphée », in HERON (Pierre-Marie), sous la direction de, *Les Entretiens-Feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 233-250.

DELEU (Christophe), *Le Documentaire radiophonique*, Paris, Bry-sur-Marne, L'Harmattan, Ina, collection « Mémoires de radio », 2013.

DELEU (Christophe), « Dispositifs de feintise dans le docu-fiction radiophonique », in *Questions de communication* numéro 23, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2013, à paraître.

TODD (Christopher), *Carlos Larronde (1888-1940), Poète des ondes*, Paris, Bry-sur-Marne, L'Harmattan, Ina, collection « Mémoires de radio », 2007.

Sites utiles sur le documentaire

Organismes, aides, défense des auteurs et des producteurs, syndicats, société d'auteur...

[CNC \(Centre national du cinéma et de l'image animée\)](#)

Le CNC propose régulièrement des études sur l'état du documentaire, chiffres (voir [Ressources](#))... Le site explique les différentes aides apportées par le CNC, cinéma, [audiovisuel](#) (Cosip...), nouveaux médias (voir notamment [Web Cosip](#)), l'aide à l'écriture... La [Scénariothèque documentaires](#) du CNC propose aux auteurs et aux nouveaux professionnels une scénariothèque, où l'on peut télécharger les scénarios de documentaire e création ayant bénéficié du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle (FAIA).

[Procirep Société des producteurs de cinéma et de télévision](#)

Créée en 1967, la Procirep, Société civile des producteurs de cinéma et de télévision, a en charge la défense et la représentation des producteurs français dans le domaine des droits d'auteurs et des droits voisins. Elle regroupe aujourd'hui plus de 500 sociétés de production et ayants droit français, l'ensemble des organisations professionnelles de producteurs cinématographiques et audiovisuels, ainsi que des producteurs européens, à travers Eurocopya, fédération européenne de sociétés collectives de producteurs gérant la copie privée en Europe. Dans le cadre de ses Commissions Cinéma et Télévision, la Procirep soutient de nombreux projets d'intérêt collectif favorisant la promotion et le développement du secteur de la création audiovisuelle et cinématographique... Elle remet tous les ans le Prix du producteur français de télévision.

[Scam, Société civile des auteurs multimedia](#)

La Scam a été créée en septembre 1981 par 24 auteurs dont l'objectif était de faire reconnaître le statut des réalisateurs de documentaires et d'obtenir la protection et la répartition de leurs droits à chaque diffusion de leurs œuvres. Aujourd'hui, la Scam rassemble plus de 32 000 réalisateurs (documentaire/multimédia), auteurs d'entretiens et de commentaires, écrivains, traducteurs, journalistes, vidéastes, photographes et dessinateurs œuvrant dans l'audiovisuel, la radio, la littérature et les nouveaux médias. Ces créateurs font la richesse documentaire de l'audiovisuel, de la radiophonie et des nouveaux médias. La Scam les représente auprès du législateur, des producteurs et des diffuseurs. Elle discute, collecte et répartit leurs droits patrimoniaux, affirme leur droit moral et négocie leurs intérêts futurs.

[SPI, Syndicat des producteurs indépendants](#)

Le SPI regroupe environ 360 producteurs de l'audiovisuel et du cinéma, indépendants de tout opérateur de diffusion et de télécommunication. Le SPI regroupe une grande variété de sociétés, de personnalités, d'activités, de genres de création. Au centre des valeurs

communes défendues par le syndicat : la création, l'œuvre au centre de leurs préoccupations, le lien fort et indéfectible avec l'auteur, l'attachement au droit d'auteur français et à son attribue corollaire essentiel qu'est le droit moral, la revendication forte du rôle essentiel joué par le producteur délégué dans le processus de création et de garantie de la bonne fin de l'œuvre. Le SPI fait partie du Réseau des organisations du documentaire (ROD), créé en 2007.

[Uspa, Union syndicale de la production audiovisuelle](#)

L'Union syndicale de la production audiovisuelle a pour objet de rassembler, de représenter les producteurs de programmes de télévision et d'organiser, de protéger et de défendre leurs intérêts. Pour atteindre ces objectifs, l'Uspa s'engage sur plusieurs axes : être un lieu d'échanges, de réflexion et d'informations ; favoriser et valoriser la création et la diversité des œuvres audiovisuelles ; améliorer le financement des programmes ; préserver l'indépendance des producteurs ; entretenir des relations véritables avec l'ensemble des acteurs du secteur. L'Uspa fait partie du Réseau des organisations du documentaire (ROD).

[FJPI, Fédération des jeunes producteurs indépendants](#)

La FJPI est née de la volonté de 30 producteurs, nouveaux entrants sur le marché, de se regrouper pour faire grandir leurs sociétés respectives, en portant leurs projets et leurs structures auprès des décideurs de la télévision, du cinéma et des nouveaux médias. Ce groupe croit dans des valeurs telles que la solidarité et la transmission, le codéveloppement, un concept qui fait sens. Ils veulent faire émerger des nouveaux talents, des nouvelles visions : le cinéma et l'audiovisuel sont un formidable catalyseur, une machine à cohésion sociale. Ils organisent tous les ans des « Journées des jeunes producteurs indépendants », lieu de rencontres, de débats et de présentation de leurs programmes, en majorité des documentaires, séries, courts et longs métrages, mais aussi des fictions, concepts transmédiés...

Associations, blogs, ressources...

[Addoc, Association des cinéastes documentaristes](#)

Fondée en 1992, Addoc est un espace de rencontre et de réflexion ouvert aux cinéastes, aux techniciens et à toute personne impliquée dans la création documentaire. L'association s'est développée autour d'une double vocation. Elle mène un travail de défense du documentaire de création, de l'idée à la diffusion de l'œuvre. Elle cherche, d'autre part, à construire une pensée vivante du cinéma documentaire en permettant la réflexion et l'échange à partir de la pratique. Elle propose notamment des publications, une filmothèque... Son site propose toutes informations sur l'actualité du documentaire, notamment une rubrique recensant les appels à candidature classés en fonction de la date limite pour l'inscription des films. Figure également une liste des associations régionales d'auteurs/réalisateurs. Addoc fait partie du Réseau des organisations du documentaire

(ROD), créé en 2007.

[Arte Pro – Professionnels de l'audiovisuel](#)

Arte Pro informe les professionnels de l'audiovisuel et des médias sur l'actualité de la production du groupe (prix, tournages, partenariats). Base de données des programmes d'ARTE France coproduits depuis 2000. Arte Magazine, dossiers de presse des programmes... Voir notamment la rubrique [Webproductions](#) Tous les webdocumentaires, webreportages et webfictions d'Arte. Des créations et des expériences, pensées pour le web, avec les outils les plus innovants.

[Autour du 1er mai, une base de données de films](#)

Autour du 1er mai a conçu et gère la base cinéma et société : une base de données sur les films autour de la société et de ses questionnements, pour permettre à tous : associations, syndicats, cinéastes amateurs, institutions, médiathèques, programmateurs de festivals..., de localiser les films, de savoir où les visionner, de les programmer ou de retrouver les ayants droit. L'équipe est également disponible pour concevoir des filmographies autour des thématiques de société, et aider à l'organisation de projections.

[Documentaire sur grand écran](#)

L'association Documentaire sur grand écran a été fondée en 1990 par un groupe de cinéastes, de critiques de cinéma, d'ethnologues, d'exploitants de salles, afin de promouvoir le documentaire en salle, en tant que film à part entière et non simple complément de programme ; Ce projet fut d'emblée encouragé par les institutions, le CNC, la Scam, la Procirep... Afin de faciliter l'accès aux salles de cinéma et la circulation des films en région, l'Association s'est doublée très vite d'une Société de Distribution qui lui a permis, de 1992 à 2010, d'organiser des sorties nationales de longs métrages documentaires. L'association propose des programmations régulières à Paris et dans son réseau de salles en région, des ateliers de formation, un centre de ressources, une base de données...

[Documentaire.org](#)

Portail sur le cinéma documentaire. L'ambition du site : collecter de l'information à destination des hommes et des femmes qui conçoivent, réalisent, fabriquent, produisent ou regardent du documentaire ; devenir avec la participation de tous un espace d'échanges d'idées de services et de réflexion sur leurs pratiques.

[EDN, European Documentary Network](#)

European Documentary Network est un réseau mondial pour les professionnels travaillant autour du film documentaire et de la télévision. Plus de 1 000 membres dans plus de 60

pays ont adhéré à EDN. Pour stimuler les réseaux et les connaissances dans le secteur documentaire, EDN offre services et ressources à ses adhérents.

[Film-documentaire.fr. Portail du film documentaire](http://film-documentaire.fr)

L'association Film documentaire a été créée par une trentaine de producteurs indépendants, elle a lancé une plate-forme en ligne d'information, de recherche, de promotion et de diffusion du film documentaire. Le site offre un outil de connaissance et de recherche des œuvres documentaires (base de données de plus de 31 290 films référencés et indexés de manière thématique), et de nombreux renseignements et liens sur l'actualité des films, des auteurs, des enjeux collectifs (une Lettre d'information bimensuelle), des festivals, livres, sites, articles, DVD portant sur le cinéma documentaire en France et à l'étranger. Il offre également un accès direct aux œuvres en proposant des extraits et un recensement des moyens d'accéder aux films (édition DVD, VàD, distribution dans le réseau institutionnel). Le site propose aussi l'accès à une base de données sur les festivals documentaires (plus de 400 festivals référencés) alimentée en partenariat avec Vidéadoc.

[Films en Bretagne](#)

Films en Bretagne Union des professionnels réunit les professionnels de l'audiovisuel en Bretagne, et particulièrement du documentaire, genre ancré dans l'identité de la région. L'association fédère de nombreuses activités autour du soutien à la filière audiovisuelle et de l'aide à la création, accompagnement de projet, financement, formation... Elle organise tous les ans Doc' Ouest, des rencontres professionnelles interrégionales, qui soutiennent notamment un projet pour « l'audiovisuel public à l'ère numérique ».

[Images en bibliothèque](#)

Images en bibliothèques est une association de coopération pour la diffusion du patrimoine cinématographique et audiovisuel dans les médiathèques. Images en bibliothèques coordonne [Le Mois du film documentaire](#) : chaque année en novembre, les bibliothèques, salles de cinéma, associations et d'autres lieux, organisent des projections. L'objectif : rendre visibles à un large public des films documentaires peu vus.

[La Maison du doc à Lussas Ardèche Images](#)

Créée en 1979, l'association Ardèche Images, basée à Lussas, en Ardèche, regroupe quatre secteurs engagés dans le développement du cinéma documentaire de création par leurs activités de formation et de diffusion.

- les **États généraux du film documentaire**, manifestation qui réunit depuis 1989, une semaine durant, public et professionnels, autour des enjeux esthétiques, éthiques et économiques du film documentaire.

- la **Maison du doc**, créée en 1994, est le centre de ressources spécialisé dans le film documentaire. Son Club du doc rassemble plus de 15 000 titres.
- l'**École documentaire** propose des formations à la réalisation et à la production documentaire et organise des Rencontres professionnelles destinées à faciliter la mise en production de premières œuvres. La première Résidence d'écriture a vu le jour en 1997.
- **Africadoc** développe en Afrique subsaharienne un programme de formations (Master de réalisation, résidences d'écriture) et organise le Louma, le rendez-vous annuel du documentaire de création africain.

[Le blog documentaire](#)

L'essence de ce blog réside quelque part entre les lignes du [texte inaugural de Jean-Louis Comolli](#). C'est un essai pour défendre une certaine conception du documentaire, trop souvent galvaudé par les médias traditionnels. Une tentative pour se prémunir contre les agressions que sont pour le regard ces représentations audiovisuelles de consommation courante. Partant du constat de l'absence de ce genre de médiation en kiosques ou sur Internet, **Le Blog documentaire** s'inscrit dans l'actualité de ce cinéma pour notamment réaffirmer la place de l'auteur, sa subjectivité, son rapport au temps ou sa perception de l'espace... pour explorer, également, ses nouvelles ramifications (webdocumentaires). Photos, vidéos, analyses de films, entretiens avec leurs réalisateurs, passeurs et autres facilitateurs permettront un accès privilégié à ce monde multiple, contrasté et foisonnant que forment les webdocumentaires et le cinéma documentaire, considéré ici comme un art à part et entier...

[Observatoire du documentaire Montréal \(Québec\)](#)

L'Observatoire du documentaire, fondé en 2003 sous l'égide des Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), regroupe les principales associations audiovisuelles professionnelles, ainsi que les institutions, diffuseurs et distributeurs concernés par le documentaire, au Québec et au Canada. Il se veut un lieu de réflexion, de rassemblement et de dialogue afin d'assurer au documentaire sa place essentielle sur toutes les plateformes de diffusion. L'Observatoire veille à ce que le documentaire assume pleinement son rôle fondamental dans la défense de la démocratie, de la tolérance et de l'ouverture au monde. Il favorise la prise de parole et le débat public, suscités par les œuvres documentaires qui traitent des enjeux, des rêves et des valeurs de la société. Il travaille à l'amélioration des conditions de création, de production et de diffusion du documentaire.

[Périphérie, centre de création cinématographique](#)

Située à Montreuil (Seine-Saint-Denis), l'association Périphérie accueille des cinéastes documentaristes en résidence de montage, en mettant à leur disposition des moyens matériels et un accompagnement technique et artistique. Ce dispositif est prolongé par un

travail d'action culturelle autour des films accueillis (rencontres avec le public, ateliers...). Par ailleurs, l'association mène aussi une action d'éducation à l'image pour favoriser le développement d'activités audiovisuelles et pour réfléchir sur le sens des images et de leur fabrication auprès des publics non-professionnels et plus particulièrement, des jeunes de la Seine-Saint-Denis. Autres actions : un travail de valorisation du patrimoine cinématographique du département, ainsi qu'un travail de programmation autour du documentaire à travers l'organisation de Rencontres du cinéma documentaire, en partenariat avec les salles du département

[Vidéadoc](#) Centre de documentation sur la création cinématographique, audiovisuelle et multimédia

Vidéadoc est un centre de ressources installé à Paris et ouvert au public. Vidéadoc publie deux guides : le « Guide des formations aux métiers du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia » et le « Guide des aides à la création cinématographique, audiovisuelle et multimédia ». Dans le domaine de la formation, le centre propose des conseils sur l'orientation professionnelle et le choix d'une filière de formation. Dans le domaine du documentaire de création, il propose une collection de dossiers de films ayant obtenu une aide à l'écriture ainsi que des conseils sur l'écriture des projets, assurés par une scénariste. Ce service prend la forme de deux à trois entretiens séparés par des temps de réécriture. Selon Jean-Louis Comolli, cette « structure d'accueil et d'écoute fait un travail remarquable et extrêmement utile ».

[Webdocu.fr Webdocumentaire et nouvelles formes de narration, connectées, multimédias et interactives](#)

Créé par une équipe de jeunes journalistes passionnés les nouvelles opportunités qu'offre le Web, Webdocu.fr a pour objectif principal de promouvoir le webdocumentaire, et plus généralement, les nouvelles formes de narrations connectées, multimédias et interactives. Pour cela, cette équipe insiste sur le référencement et le classement des œuvres multimédias. La rédaction référence et classe quotidiennement les nouveaux webdocumentaires et différents types d'œuvres multimédias (diaporamas sonores, webreportages) et propose aux auteurs de référencer et classer eux-mêmes leur œuvres. Il permet ainsi l'accès à un très grand nombre de webdocumentaires analysés, commentés, classés par genre, par lieu et par thématique et à toute l'actualité du web documentaire (aides, formations, concours, prix, festivals, revues de presse, sorties, analyses, matériels...), avec également des points de vues, des interviewes...

Manifestations, festivals, marché

[Cinéma du réel](#)

En 1978, les 3e Rencontres internationales du cinéma direct "L'Homme regarde l'Homme", initiées par la revue Impact, se sont tenues au Centre Pompidou. En 1979, la Bibliothèque publique d'information (BPI) créait, au Centre Pompidou, Cinéma du réel, festival international de films ethnographiques et sociologiques, avec le soutien du CNRS et du

Comité du film ethnographique, dans le but de promouvoir le film documentaire. La manifestation est organisée par la BPI, en collaboration avec l'association Les Amis du Cinéma du réel, créée en 1984. Le festival, qui se tient en mars chaque année au Centre Pompidou, Beaubourg et autres lieux voisins, mêle documentaire, essai et expérimentation dans des sélections qui reflètent la diversité des genres et des formes d'approche cinématographiques du monde. Elle est l'un des rares festivals de cinéma documentaire qui mettent l'accent sur le patrimoine et la mémoire du genre, tout en les faisant dialoguer avec la création contemporaine.

États généraux du film documentaire

Créé en 1989 par l'association Ardèche Images dans le village ardéchois de Lussas le festival, les « États généraux du film documentaire » est une manifestation non compétitive, dont la ligne éditoriale est profondément marquée par trois axes de programmation.

- les séminaires et ateliers développent, sur plusieurs séances, une réflexion théorique sur le cinéma.
- les rencontres professionnelles proposent des temps privilégiés d'échange entre les différentes catégories professionnelles, destinés à s'informer et à engager une réflexion commune à tous les secteurs de la profession autour des perspectives économiques et de diffusion du documentaire.
- les programmations "Films" permettent de découvrir ou revisiter des œuvres documentaires exceptionnelles, des filmographies ou l'évolution du documentaire d'un pays : le regard sur la production francophone européenne de l'année met en avant des œuvres récentes et peu diffusées, les Histoire de doc renforcent la dimension de formation à travers la programmation d'œuvres de référence ou de patrimoine, les Fragments d'une œuvre proposent des rétrospectives d'auteurs confirmés ou la découverte de la filmographie de jeunes auteurs, les Route du doc proposent de faire le point sur l'évolution du documentaire hors de nos frontières.

Fipa, festival international des programmes audiovisuels

Créé en 1987, le Fipa se veut la vitrine de la création audiovisuelle internationale. Véritable observatoire de la création audiovisuelle internationale, le Fipa a pour objectif de révéler des programmes novateurs, originaux, libres de tout formatage. Le Fipa, c'est cinq jours de festival en janvier à Cannes où se rencontrent professionnels, réalisateurs, public et étudiants pour découvrir les meilleurs programmes de l'année : une sélection d'œuvres du monde entier qui couvre tous les genres. Reflet d'une télévision de qualité conjugée au présent, la programmation privilégie le point de vue des auteurs, le souci de la forme et les écritures inventives. Le Fipa favorise aussi les échanges et la réflexion collective dans des rencontres professionnelles ouvertes aux intervenants internationaux pour débattre des problèmes de fond et des évolutions nécessaires afin de soutenir la création.

[Festival Pointdoc, Diffusion alternative de films documentaires](#)

Pointdoc est la seule manifestation francophone de promotion gratuite de nouvelles œuvres documentaires sur Internet. Ferventes amatrices du genre documentaire, impliquées dans la réalisation et concernées par la difficulté à faire vivre leurs films, les fondatrices du site ont eu l'envie de proposer un espace de visibilité alternatif pour les films documentaires d'auteurs. Après avoir cherché de nouveaux moyens de diffusion, Internet leur est apparu comme un média pertinent, libre, gratuit, et pouvant atteindre potentiellement des millions de spectateurs. Tous les ingrédients d'un festival classique ont été transposés sur internet : une programmation, des jurys, des rencontres avec les réalisateurs. Depuis 2001, du 13 janvier au 13 février, 20 films documentaires de création sont proposés en ligne et en accès gratuit sur ce site. Les films proposés se répartissent selon deux catégories : Films jamais diffusés
Premières créations. Pas de prix... mais des "Coups de cœur", sont attribués à la fois par un jury de professionnels reconnus du documentaire, et par les internautes, c'est-à-dire le public du festival. Les films primés sont projetés gratuitement en salle.

[FID Marseille, Festival international de cinéma](#)

FID Marseille est l'un des principaux festivals internationaux compétitifs (documentaire et fiction) en France. La première édition du festival a eu lieu en 1990 et s'intitulait Biennale européenne du documentaire. Dès la deuxième édition le festival s'est nommé Vue sur les docs pour devenir FID Marseille en 1999. Le FID se tient au mois de juillet dans une dizaine de lieux de Marseille, cinémas, théâtres, galeries, bibliothèques, plein air et présente 150 films, pour la plupart des premières mondiales et internationales, dans un programme dense comprenant sélection officielle (compétition internationale/compétition nationale/compétition premiers films), écrans parallèles, tables rondes, expositions, concerts. Depuis 2009, Marseille-Provence 2013 soutient le FIDLab, plate-forme professionnelle internationale de rencontres entre réalisateurs, producteurs, et financeurs potentiels des projets. Si le FID Marseille plonge ses racines dans le documentaire, c'est pour se souvenir des réalités qui sont notre terreau, mais sans oublier que sur ce sol poussent bien des mondes et encore davantage de manières d'en témoigner.

[MIPDoc / MIP TV](#)

En pré-ouverture du MIPTV (Marché international des programmes de télévision), qui se tient en avril à Cannes, le MipDoc propose des « screenings documentaires », vitrine internationale pour le visionnage de documentaires, destinés aux producteurs, diffuseurs et distributeurs.

[Le Mois du film documentaire](#)

Le Mois du documentaire est une manifestation coordonnée au niveau national par Images en bibliothèques, coordinateur national, l'association au service des bibliothécaires de l'image (avec le soutien de : ministère de la Culture et de la Communication, CNC, Scam,

.Procirep, Institut français). Chaque année en novembre, les bibliothèques, salles de cinéma, associations et d'autres lieux, organisent des projections, dont l'objectif est de rendre visibles à un large public des films documentaires peu vus. Les films proposés rendent compte d'une grande diversité de formes et de regards. Ce qui les relie dans cette diversité, c'est la créativité de leurs auteurs, motivés par l'exigence de faire partager des questionnements sur le monde, qu'ils soient d'ordre intimes, politiques, sociaux, artistiques ou même philosophiques. Depuis deux ans, la manifestation organise également une section [Mois du webdoc](#), avec une sélection de webdocumentaires français aux formes et sujets variés et un focus sur un pays.

[La première fois - Festival du premier film documentaire](#)

L'association Les Films Du Gabian a été créée en 2008, à Saint Cannat. Elle soutient les jeunes cinéastes, notamment par la production, et la diffusion de films documentaires. Dans ce cadre, « Les Gabians » organisent chaque année "La Première Fois", festival du premier film documentaire à Aix-en-Provence, une manifestation qui cherche à défendre un cinéma singulier et des écritures originales. Une occasion de rendre visibles des premiers films, de solliciter les rencontres entre les jeunes réalisateurs.

[Sunny Side of the Doc, Marché international du documentaire](#)

Sunny Side est le marché international du documentaire, où les professionnels du secteur se rassemblent quatre jours en juin chaque année à La Rochelle pour vendre ou acheter des projets et des programmes, et trouver des partenaires. Reflet de la scène documentaire mondiale, Sunny Side accueille des délégations ou des groupes professionnels du monde entier. Chaque jour, des panels pertinents et provocateurs, des compétitions de pitches (avec prix à la clé), des présentations de diffuseurs du monde entier, des panels et des ateliers avec des orateurs de premier plan, des projections et des événements. Les producteurs, diffuseurs et tous les acteurs du secteur se rencontrent à l'Encan, grand hall lumineux qui borde le port de La Rochelle et dans les espaces alentour. En amont du marché, le site Internet réservé aux professionnels permet aux accrédités de préparer leur planning de rencontres. Les producteurs qui ont un projet pitché profitent également des rencontres individuelles 'Side-by-Side' avec des décisionnaires. Le Sunny Lab propose un accompagnement pour : concevoir de nouveaux projets qui appellent de nouveaux modes de récit non linéaires, comprendre les enjeux liés à l'utilisation des nouveaux médias, connaître les clés pour produire et distribuer des programmes, créer des passerelles entre filières TIC et producteurs et réalisateurs.

Recherche

[Cerhec \(Centre d'études et de recherches en histoire et esthétique du cinéma\)](#)

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Les travaux et projets de recherche des membres du Cerhec permettent, par leur complémentarité, de prendre en compte les différents aspects du cinéma envisagé comme art et vecteur de la culture de masse, industrie et institution, enjeu social, politique et

culturel, opérateur de mémoire et agent de l'histoire. En outre, grâce à l'intérêt précoce manifesté par certains chercheurs de la composante pour les techniques et l'économie numériques, le Cerhec est également très présent dans ce nouveau champ d'études : tant par la prise en compte des mutations induites par le numérique dans les domaines de la production, de la distribution, de l'exploitation des œuvres cinématographiques, que par celle de l'archivage, de l'édition multimédias et de l'élaboration de logiciels d'annotation critique des images et des sons.

[GRHED](#) (Groupe de recherche en histoire et esthétique du cinéma documentaire)

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Afin de valoriser et diffuser les travaux des jeunes chercheurs portant sur l'histoire, l'esthétique et les usages du cinéma documentaire, le Cerhec (Centre d'études et de recherches en histoire et esthétique du cinéma), laboratoire de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, a permis la création d'un groupe de recherches ouvert aux étudiants en thèse, Master 2R ou post-doctorat de toute université, école et de toute discipline dont les travaux soulèvent une problématique concernant le documentaire cinématographique. Le GREDH propose un blog : [Kinoks, le blog du GRHED](#) (Groupe de recherche en histoire et esthétique du cinéma documentaire) : présentation de projets, projections..., ainsi que des articles de Johanna Cappi (Paris 3 Sorbonne Nouvelle).

Revue consacrées au documentaire

[Images documentaires](#)

Fondée en 1993, indépendante depuis 1997, la revue est entièrement consacrée au cinéma documentaire. Chaque numéro est centré autour d'un cinéaste ou d'un thème de réflexion et offre également des rubriques régulières : analyses de films, textes et entretiens éclairant la genèse des œuvres, prises de position critiques sur la situation de la production, sélections de DVD, d'articles et d'ouvrages à lire. Un certain nombre de numéros sont téléchargeables.

[La Revue Documentaires](#)

Le site du diffuseur de la Revue Documentaires consacrée à différents aspects du documentaire, où l'on peut consulter les numéros épuisés ainsi que des textes inédits, être informé des thèmes des prochains numéros et des activités de la Revue.